یا کبیکج

Kebikeç

insan bilimleri için kaynak araştırmaları dergisi

ISSN 1300-2864

DOSYA
SİNEMA VE TARİH II

Nilgün Bayraktar • Cantürk Coşkun • Rakım Çalapala • Güzin Emecan
Bilge Emiroğlu • Kudret Emiroğlu • Hakan Erkılıç • İştar Gözaydın
Zeynep Devrim Gürsel • Eugene Hinkle • Cemal Kafadar
Elif Rongen Kaynakçı • Nusret Kemal • Murat Meriç • Ahmet Yaşar Ocak
Özlem Öz • Ergi Deniz Özsoy • Nurullah Tilgen • Andreas Treske
M. Bülent Varlık • Gül Yaşartürk • Gülseren Mungan Yavuztürk

28

www.sanatkitabevi.com.tr

Türkiye'nin ilk sanal sahafı, aynı zamanda...

sanat kitabevi

Sahaf / antiquarian bookseller

Esat Cad. Hacıyolu Sok. 3/A
(Akay Yokuşu Kavşağı)
Küçükesat - Ankara
Tel: +90 (312) 425 93 76
Fax: +90 (312) 425 93 77
sanat@sanatkitabevi.com.tr

www.sanatkitabevi.com.tr

www.sahaf.com.tr

Kebikeç

İnsan bilimleri için kaynak araştırmaları dergisi

Sayı 28 • 2009 ISSN 1300-2864

Sahibi ve sorumlu yazı işleri müdürü
Ahmet Yüksel

Yayın yönetmeni
Kudret Emiroğlu

Yayın ve hakem kurulu
Suavi Aydın
(Hacettepe Üniversitesi)
Mehmet Ölmez
(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Oktay Özel
(Bilkent Üniversitesi)
Ergi Deniz Özsoy
(Hacettepe Üniversitesi)
Andreas Schachner
(Ludwig-Maximilions-Universität München)
Horst Unbehaun
(Georg-Simon-Ohm-Hochschule Nürnberg)
Süha Ünsal, M. Bülent Varlık,
Etem Coşkun, Ömer Türkoğlu

Danışma Kurulu
Jak den Exter, A. Sami Güneyçal, Selim İlkin, Uygur Kocabaşoğlu, İlhan Tekeli, Metin Turan, **Sami Önal (1938-2008)**

Kebikeç hakemli dergidir, *Türkologischer Anzeiger* Viyana tarafından taranmaktadır.

Kebikeç'in bu sayısı kayıt altında **400** adet basılmış ve numaralandırılmıştır.

Kebikeç Dergisi İdarehanesi
Esat Cad. Hacıyolu Sok. 3/A
06640 Küçükesat / Ankara
Tel: (312) 425 93 76
Fax: (312) 425 93 77
kudret@kebikec.org
www.kebikec.org
www.sanatkitabevi.com.tr

İstanbul Temsilcisi
Ümit Uzmay (216) 326 99 72
uzmay@kebikec.org

İzmir Temsilcisi
Onur Kınlı (232) 388 00 / 2268
onurknl@yahoo.com

Eskişehir Temsilcisi
Kemal Yakut (222) 335 05 80 / 4026
kyakut@anadolu.edu.tr

Altı ayda bir yayınlanır.
Yerel Süreli Yayın

Fiyatı
37,5 TL

Abone Koşulları
İki sayı için: Yurt içi 75.- TL Yurt dışı: 50.- $, 35.- €
T. İş Bankası, A. Yüksel
4218-342220 (TL) 4218-6177022 (€)

Baskı
OMAY OFSET
Ağaç Metal Sanayi Sitesi 27. Cad. 644 Sok.
No: 25-27 Ostim / Ankara
Tel: (312) 394 57 30 - Faks: (0312) 394 57 34

Kapak kolajı: Bilge Emiroğlu

İÇİNDEKİLER

Sunuş
5

DOSYA: SİNEMA VE TARİH

<u>Tarihçiler Sinemaya Bakıyor</u>

Sinema Sevgisinden Tarihe... Ahmet Yaşar Ocak'la Sohbet
Kudret EMİROĞLU - Ergi Deniz ÖZSOY
7-24

<u>Sinema, Tarih ve Kesişmeler</u>

Asiler, Azizler, Âşıklar
Cemal KAFADAR
25-33

İç İçe Geçmiş Tarihler: Occident Adlı Yarış Atı ve Fotoğraf Teknolojilerinin Gelişimindeki Kritik Kesişmeler
Zeynep Devrim GÜRSEL
35-43

Son Adam ve "Zincirlerinden Boşanmış Kamera"
Andreas TRESKE
45-52

Avrupa "Miras" Sinemasına Eleştirel Bir Bakış: *Gräfin Sophia Hatun* (1997)
Nilgün BAYRAKTAR
53-68

Sessiz Sinema ve Film Arşivleri
Elif Rongen KAYNAKÇI
69-76

Sinemada Biyografik Öyküler: *Iris*, *Frida*, *Sylvia*, *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* ve *La Vie En Rose*
Gül YAŞARTÜRK
77-88

<u>Arşiv</u>

Editörün Notu
Ahmet GÜRATA
89-90

Modern Türkiye'de Sinema
Eugene HINKLE
91-102

Türkiye'de Filmcilik
Rakım ÇALAPALA
103-112

Bugüne Kadar Filmciliğimiz
Nurullah TİLGEN
113-133

“Söz Bir Allah Bir”
Nusret Kemal
135-136

Batı Sinemasından Yeşilçam Uyarlamaları
Bilge EMİROĞLU
137-141

<u>Sinema Mekânları ve Tanıklıklar</u>

Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema
Hakan ERKILIÇ
143-162

Ankara’da Bir “Büyük Sinema” Vardı
Gülseren MUNGAN YAVUZTÜRK
163-168

Bulancak’ta Sinema Şemsi Emecan’la Konuşma
Güzin EMECAN
169-176

Mustafa Usta’nın “Kader Sineması” (Oltu 1961–1977)
Cantürk COŞKUN
177-185

<u>Değini</u>

Milattan Bir Milyon Yıl Önce: ‘Tarih Öncesi’ Filmler
Özlem ÖZ
187-191

Londra’nın Tarihini Sinemayla Yazmak
İştar GÖZAYDIN
193-203

Türkiye’de Sinema-Müzik İlişkilerine Bir Bakış
Murat MERİÇ
205-213

<u>Kitabiyat</u>

Türkiye’de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar
M. Bülent VARLIK
215-222

Sunuş

Sinema, icat edildiği 19. yüzyılın sonlarından günümüze tarihin önemli arşiv malzemelerinden birini oluşturuyor. Henüz bu arşivden yeterince yararlanamasak da, tarih hakkında bizleri düşünmeye sevk eden en önemli aracılardan birisi sinema. Öyle ki, kimi zaman geçmişe ilişkin tahayyül ve temsillerimizi dahi etkiliyor.

Öte yandan, tarih tezlerini Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı tablosundan esinle kaleme alan Walter Benjamin gibi, tarihi bir imge ya da hareketli görüntüler dizisi (film) olarak da düşünmek mümkün.

Sinema ve tarih arasında, disiplin formasyonun getirdiği dar kalıpları kırmaya ve kesişme noktalarını vurgulamaya çalışan dosyamız 28. sayıda da sürüyor.

Kebikeç'in 27 ve 28. sayılarının gecikmeden ve en şık biçimde elinize ulaşmasında, karşılaştığımız zorluklar karşısında imdadımıza yetişen Barış Karacasu'nun payı büyük.

Keyifli okumalar..

Ahmet GÜRATA

Cahide Sonku

Sinema Sevgisinden Tarihe…
Ahmet Yaşar Ocak'la Sohbet

Kudret Emiroğlu (KE) – Kebikeç için "tarih ve sinema" dosyası hazırlamayı düşündüğümüzde, sizin sinema sevginiz bilindiği için, sinema-tarih, edebiyat-tarih bağlamında sizinle de sohbet etmeyi düşündük. İsterseniz, sizin sinemayla ilişkiniz üstüne konuşmakla başlayalım sohbetimize…

Ahmet Yaşar Ocak (AYO) - Ben Yozgat'ta doğup büyüdüm. Orası Orta Anadolu'nun çok fazla gelişmemiş bir taşra kasabası bildiğiniz gibi. Fakat bu taşra kasabasının diğerlerinden bir farkı var, daha doğrusu benim çocukluk ve delikanlılık yıllarımda vardı. Yozgat bildiğiniz gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda, 18. yüzyılda kurulan iki yeni şehirden birisi. Diğeri Nevşehir, adı üstünde, "Yenişehir" demek; Damat İbrahim Paşa'nın şehri. Yozgat'ı ise 8-10 haneli küçük bir Yörük köyünden, Çapanoğulları küçük ama yepyeni, klasik Osmanlı şehirlerinden çok, belki biraz Avrupa şehirlerine benzeyen bir şehir olarak meydana getirmişler. Bunu o zamanlar Anadolu'nun muhtelif yerlerinden buraya şehirli Türk, Ermeni ve Rum nüfusu getirerek yapmışlar, ticari hayatı geliştirmişler, Ermeni ve Rum taş ustalarına kesme sarı taştan yapılmış iki katlı evlerle, yahut Safranbolu konakları gibi beyaz kitik sıvalı konaklarla şehri donattırmışlar. Benim çocukluğumda bunlar hâlâ ayaktaydı. Ben de bu büyük beyaz konaklardan birinde doğup büyüdüm.

O devirde Yozgat'ı gören Avrupalı seyyahlar, burasının klasik Osmanlı şehirlerine hiç benzemeyen, Avrupaî tarzda büyük konakları, Arnavut kaldırımı döşeli sokakları, mermerden muntazam çeşmeleri, meydanı olan fevkalade güzel, yepyeni bir şehir olarak anlatıyorlar. Şimdi o şehrin yerinde ne yazık ki yeller esiyor. Çirkin binaların o cennet misali konakların yerine geçtiği bir beton yığını var. Daha sonra çeşitli sebeplerle Rusya'dan Beyaz Ruslar, Kafkasya'dan Çerkezler, Kırım Tatarları gelip yerleşmiş. Kayseri'den, Ayıntab'dan, Çorum'dan, başka şehirlerden de gelip yerleşen Türkler olmuş. Medreseler açılmış, tekkeler açılmış, buralardan o devirde önemli adamlar çıkmış. Gazeteci Agâh Efendi, Tanzimat şâirlerinden Âkif Paşa Çapanoğulları'ndandır ve Yozgat'ta ilk yetişme dönemlerini geçirmişlerdir.

* Nisan 2009, Beytepe (Ankara)

Ben çocukluğumda Yozgat medrese ve tekkelerinden yetişen bazı insanları yaşlılık dönemlerinde babamın etrafında tanıdım.

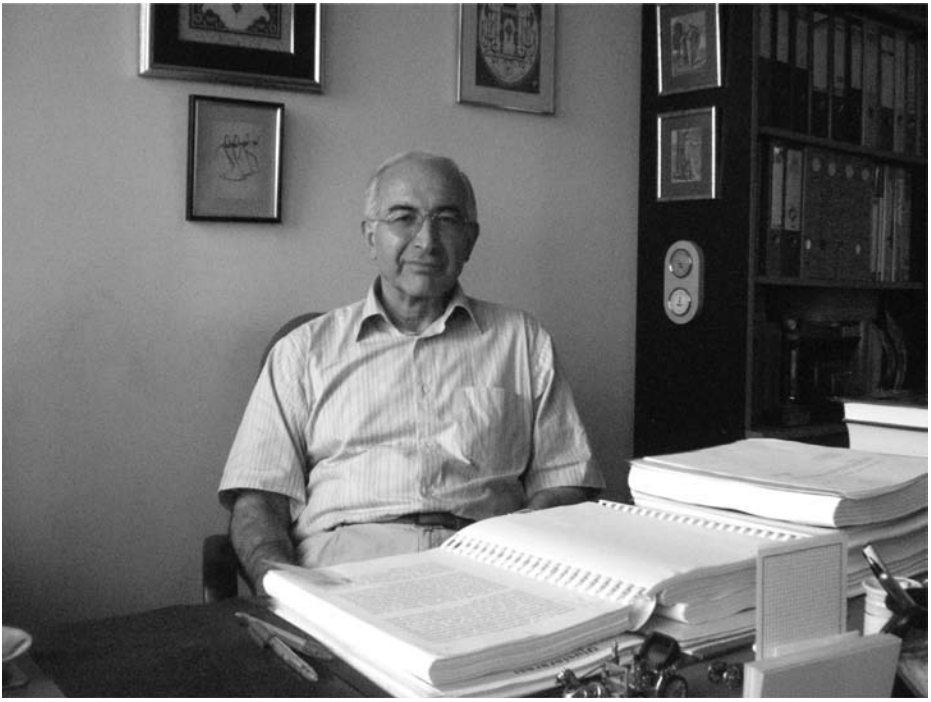
Böyle ilginç, kozmopolit bir toplumsal yapısı olmuş Yozgat'ın. Bu yapı şehirde ilginç bir kültürel ortam da yaratmış. Ben öyle bir ortamda büyüdüm, Rum, Ermeni birkaç arkadaşım vardı çok samimi olduğum. 6-7 Eylül olaylarının ardından bu Ermeni ve Rum aileler Yozgat'ı terk edip gittiler. O büyük konaklar falan genellikle bu Ermeni ve Rum zenginleri tarafından yaptırılmıştı. Hatta benim çocukluğumda üç kilise binasından ikisi henüz ayaktaydı. Birisi okul haline getirilmişti. Benim mezun olduğum Gazipaşa İlkokulu bu binadaydı. Bir tanesi de çok çeşitli maceralar yaşadı. Sırayla Erkek Sanat Okulu, Sümerbank ambarı, sonra matbaa, sonra sinema oldu. Şimdilerde bir cami, Fatih Camii. Biz o zamanlar biliyorduk bu binaların kilise olduğunu.

İşte böyle ilginç bir toplumsal ve kültürel dokusu olan Yozgat'ın da bütün Anadolu kasabalarında olduğu gibi, kendine mahsus bir sinema kültürü vardı çocukluk ve delikanlılık çağlarımda.

Bu salonlarda, hem o zamanın gözde Türk oyuncularının filmleri, yarı renkli yarı siyah-beyaz Hint dramatik müzikalleri hem de Hollywood filmleri gösterilirdi. Ben Ayhan Işık'ın oynadığı Türk filmlerini beğenirdim, ama doğrusunu söylemem gerekirse daha çok Hollywood filmlerini, özellikle westernlerini, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Bağdat Hırsızı* gibi, *Binbir Gece Masalları*'ndan çekilen filmleri, Batı ve Rus klasiklerinden Fransa'da, Amerika'da, İngiltere'de çekilmiş *Sefiller*, *Harp ve Sulh* gibi filmleri, Frank Sinatra, Bing Crosby, Gene Kelly'nin oynadıkları müzikalleri, ama özellikle de tarihi fimleri büyük bir heves ve zevkle seyrederdik. Mesela Henryk Sienkiewicz'in romanından uyarlanan ve baş rolünü Robert Taylor'un oynadığı *Kovadis* (*Quo Vadis*), Cornel Wilde'ın oynadığı *Ömer Hayyam* (William Dieterle, 1957) beni çok etkilemişti. Bilhassa o filmde İngiliz aktör Michael Rennie'nin canlandırdığı Hasan Sabbah tipi çok ilgimi çekti. Hatta meslek hayatımda, çalışmayı seçtiğim alanı seçmemde bu filmde konu edilen Alamut Kalesi ve İsmaililer etrafında dönen olayların büyük etkisi olduğunu söylemeliyim. İsmaililik araştırmalarına hâlâ yakın ilgi duyuyorum. Bu konunun bizim tarihimizle de, özellikle Alevilikle çok yakından bir ilgisi olduğunu çok sonraları keşfettim.

Ayrıca büyük bir ilgiyle ve hayranlıkla Robert Taylor, Alan Ladd gibi Amerikalı aktörlerin oynadığı pek çoğunda da Errol Flynn'in oynadığı korsan filmleri seyrettim. O yıllarda Türkiye'de çok sevilen bu aktörün ismine benzediği için Erol adının erkek çocuklarına çok konulduğunu büyüklerimizden öğrendim sonraları. O zamanki Yozgat sinemalarında, bir de kiliseden bozma bir sinema salonu devreye girmişti 1960'lardan sonra, bu tür filmler gösterilirdi.

Kısacası, bu derme çatma salonlarda, mesela kışın pencerelerden rüzgar eser, tahta sandalyelerde pek rahat oturamazsınız, sık sık elektrik kesin-



Ahmet Yaşar Ocak üniversitedeki çalışma masasında

tileri olur, bazan bu yüzden filmi tamamlamadan kızgın bir şekilde çıkarsınız dışarı, ama o bizim çocuk dünyamızda, bu rahatsızlıklar bizi fazla etkilemezdi. Tabii onlar bende ve benim gibi sinema-sever iki üç kafadar arkadaşımda -kulakları çınlasın- bir hayranlık uyandırıyordu. Tarihi filmlerdeki o saraylar, şatolar, aktör ve aktrislerin kostümleri, silahlar, şövalyelerin turnuvalardaki karşılaşmaları, geçen olaylar vs.yi dikkatle izlerdik. O beğendiğimiz aktör ve aktrislerin isimleri hep çocuk hafızamıza yerleşmişti. Halen bugün çoğunu hatırlarım... Mesela kovboy filmlerinde o zaman Randolph Scott ve George Montgomery çok popülerdi. John Wayne'i daha sonra tanıdım. Randolph Scott'un filmi geldi mi bütün okul sinemaya hücum ederdi. Özellikle cumartesi ve pazar günleri tatil olur olmaz itiş kakış, tahta sandalyeler üzerinde onun filmlerini seyretmeye giderdik. Yalnız bu mu? Bir de benim Atilla İlhan (Şâir Attilâ İlhan değil tabii, isim benzerliği.), Taha Akyol (Bugün *Milliyet* yazarı olan.) ve Ayhan Gündüz adlı üç samimi arkadaşım vardı, biz dördümüz kafadardık ve böyle film takip ederdik sürekli… Hangi film geldiyse mutlaka dördümüz ona gider, sonra kendi aramızda değerlendirmesini yapardık. Tabii bu değerlendirmeler çocukça şeylerdi. Ve hep "esas oğlan" hakkındaydı genellikle. İlkokuldayken tahtadan yaptığımız tabancalarla, söğüt dallarından yaptığımız ok ve yaylarla kovboyculuk-kızılderilicilik oynardık mahallede. Ben çok güzel tahta kılıçlar ve tabancalar, ok-yay yapardım. Çünkü o yıllarda şimdiki gibi oyuncak sanayii gelişmemişti Türkiye'de. 1950'li yıllardan bahsediyorum. Genellikle dışarıdan gelirdi oyuncaklar ve nadir bulunur ve

pahalıydı. Ancak büyüklerimiz İstanbul'a gittiklerinde oradan getirirlerdi. Bunu o zamanki arkadaşlarım bilirler.

Şunu özellikle belirtmek isterim: Feridun Fazıl Tülbentçi'nin romanlarından sinemaya uyarlanan, başrollerini merhum Sami Ayanoğlu'nun oynadığı *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakol, 1951), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (Sami Ayanoğlu, 1952) gibi Osmanlı tarihiyle ilgili filmler bizi daha çok etkilerdi. Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun, Nihal Atsız'ın, Turhan Tan'ın romanları da çok ilgimizi çekmiş ve hayranlıkla okumuşuzdur o dönemde. Tahtadan kılıçlar, kartondan yeniçeri külahları yapar, mahallede o filmleri ve romanları kendi aramızda arkadaşlarla taklit etmeğe çalışırdık.

İşte çocukluk çağımdaki bu hamaset atmosferinin benim ileride Osmanlı tarihine yoğun ilgi duymamın temelini oluşturduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Bendeki bu ilgi, evde babam tarafından da İstanbul'dan getirdiği kitaplarla pekiştirildi. O da çok severdi Osmanlı tarihini ve bir seferinde, ben lisedeyken, İskit Yayınevi'nin çıkardığı ve o zamana göre çok lüks ciltler halinde basılmış *Mufassal Osmanlı Tarihi*'ni getirmişti bana. Arkadaşlarım arasında epeyce hava attığımı hatırlıyorum. O zaman bu altı ciltlik kitabı, inanır mısınız, usanmadan su gibi okudum. Hem bu kitabın hem Feridun Fazıl Tülbentçi'nin etkisinde kalarak lisedeyken iki tarihi roman yazdım ve bazı sahnelerini resimledim. Resmimin iyi olduğunu da söyleyeyim bu arada. Romanlardan biri Yıldırım Bayezit ve Timur'u, diğeri Genç Osman'ı anlatıyordu.

O zaman elime geçen bütün hikâyelerini ve bu arada özellikle tarihi hikâyelerini hayranlıkla okuduğum Ömer Seyfeddin'i taklit ederek 7-8 tarihi hikâye yazdım. Sait Faik'e özenerek de bir 6-7 hikâye yazdığımı hatırlıyorum. Onu çok severek okudum. Bunları tarih öğretmenimize gösterdiğimde şöyle bir baktı ve ilgilenmedi. Ama Ünal Çakır adındaki genç edebiyat öğretmenimiz benim ileride üniversitede mutlaka tarih okumamı söyledi ve beni çok teşvik etti. Ona minnettarım.

Bu arada unutmadan şunu da ekleyeyim izin verirseniz. Benim sinema ve tarihi romanla başlayan tarih merakım, yalnız Türk, özellikle Osmanlı tarihine karşı olmadı. Osmanlı tarihini çok seviyordum ama, seyrettiğimiz Roma tarihine dair filmler, demin sözünü ettiğim *Kovadis* romanı, Leon Cahun'ün *Kaptan Magon'un Sergüzeştleri* isimli, Fenikeli gemici tüccarları anlatan romanları bende İlk Çağ tarihine karşı da yoğun bir ilgi yaratmıştı. Mezopotamya ve antik Anadolu tarihine de çok merakım vardı. Hatta İstanbul'da ilahiyat öğrencisi iken bile, en az İslam ve Osmanlı tarihi okumalarım kadar bunlarla da ilgilendim. Türk Tarih Kurumu'ndan bu konularla ilgili bazı kitapları satın alıp okudum. Ortaokuldayken Yozgat'a çok yakın Boğazköy'e yaptığımız bir gezi beni müthiş etkilemişti. Hatta Etiler'i konu alan bir roman yazmayı dahi tasarladım o zaman, ama beceremedim. Fakat asıl ilgi alanım, seyrettiğimiz Türk filmlerinin etkisiyle Osmanlı tarihineydi dediğim gibi. Ne var ki Hollywood'un filmlerindeki görkemli

dekor ve kostümler, gösterişli fizikleriyle aktör ve aktrisler Türk filmlerine kıyasla daha fazla bir beğeni uyandırıyordu bende.

KE- Yerli film - yabancı film ayrımı ne zaman başladı? Sinemalar özellikle büyük şehirlerde yerli film - yabancı film göstermeleriyle ayrılırdı. Böyle bir ayrım Yozgat'a geldi mi, geldi ise ne zaman geldi, sizce hangi toplumsal dönüşüme denk geliyor?

AYO- Bizim Yozgat'taki sinemalarda böyle bir ayrım olduğunu söyleyemem. Böyle bir şey, diğer kasaba ve şehirleri bilemem ama, Yozgat'ta olmadı hiçbir zaman. Ama şu vardı: Hanımlara pazar günleri öğleden sonra saat 2'de özel olarak bir seans tahsis ediliyordu o zaman. Genellikle de Zeki Müren'in filmleri gösterilirdi onlara. Bunun için daha sabahtan, filmin afişinin ve bazı sekansları gösteren fotoğraflarının raptedildiği genişçe bir seyyar ilan tahtası, ücretle tutulmuş iki delikanlının eline verilir, bir üçüncüsü elinde gazyağı tenekesinden bozma bir sözde megafonla davul zurna eşliğinde mahalle mahalle dolaşarak filmi anons ederdi. O susunca davul zurna başlar, onlar susunca ilan devam ederdi. Böylece film bütün mahallelere duyurulmuş olurdu. Biz de sokağa çıkar, merakla bakardık. Bu özel seansın dışında diğer günler akşamları (suare) ve cumartesi, pazar ise hem matine hem suare olmak üzere bazen yabancı bazen Türk filmleri gösterilirdi.

KE- Yazlık sinema var mıydı Yozgat'ta?

AYO- Yozgat bir yayla kasabası olduğu için yazlık sinema pek olmadı. Çünkü burada yazlar bile bayağı serin geçerdi. Hele geceleri bazan soğuk bile olurdu. Ama birkaç sene Ağustos ayı boyunca eski bir otelin arkasındaki boş arsanın yazlık sinema olarak kullanıldığını hatırlıyorum 1960'larda.

KE- Biraz Yozgat'taki sinema salonlarının fizik yapılarından, seyirci profilinden bahseder misiniz? 'Eşraf' ve 'avam'ın veya genç/delikanlı/çocuk ve büyüklerin sinemaya gitme alışkanlıkları ve aynı sinemaya gidebilme koşulları ile ilgili Yozgat'a ilişkin bilgi verir misiniz? Bunlar zaman içinde nasıl değişim gösterdiler?

AYO- Önceleri, biri 6. Jandarma Er Okul Alayı'nın olmak üzere –ki ona Askeriye Sineması denirdi halk arasında- iki sinema salonu vardı. İkincisi sivil işletmeye aitti ve adı –ilginçtir- Nur Sineması'ydı. Bu sinema salonları, öyle İstanbul'daki lüks salonlar gibi değildi. Aileler için locaları vardı, diğer normal sandalyeli salona göre biraz daha pahalıydı. Buraları suare seanslarında daha ziyade Yozgat'ın varlıklı üç beş ailesinin üyelerinin veya dışarıdan gelmiş memur ailelerinin yerleriydi. Ama sıradan seyirciler salondaki bayağı bildiğimiz tahta sandalyelerde otururlardı. Sonraları Askeriye ve Nur sinemaları kapandı, Büyük Sinema diye, o devre göre bayağı lüks sayılabilecek, vinileks döşeli koltukları olan genişçe bir salon açıldı. Burası Yozgat'ta ilk defa balkon katı olan bir salondu. Bir de Boztepe Sineması adıyla yeni bir salon daha devreye girmişti. Bu da balkonluydu ve tahta sandalyeler yerine, koltuklarla döşenmiş bir salondu. Bu salonlara giriş ücreti -o zaman biletlerin üstünde "duhûliye" diye yazardı- şimdi size çok komik

gelecek olan, 25 kuruş, daha sonraları 50 kuruş gibi miktarlardan ibaretti. İçeri girdiğinizde pikapta çalan Türk sanat müziği parçalarını dinlerdiniz film başlayana kadar. Öyle ne arabesk vardı o zaman ne türkü çalınırdı. Bazan da, belki inanmayacaksınız, Frank Sinatra, Dean Martin, Nat King Cole çalardı. Benim kulaklarım bu tür müziğe o zamanlardan alıştı ve sevdi. Sanat müziğinden ise kimlerin şarkıları çalınmazdı ki! Selahattin Pınar'dan, Bîmen Şen'den vs. besteler, 1950'li yıllarda parlayan Zeki Müren başta olmak üzere, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi, zamanın ünlü radyo ve gazino sanatçılarının sesinden dinletilirdi. Bende Türk Sanat Müziği'ne ve Hafif Batı Müziği'ne kulak âşinalığı ve ilgi bu salonlarda dinlediğim şarkılarla başladı. Sonra 1959'da eve radyo girince oradan takip etmeğe başladım.

Bu salonlar, zaman zaman seyyar tiyatro kumpanyalarına da kapılarını açıyordu o zamanlar. Fakat yerli halkın mutaassıp kesimi çocuklarını bunların gösterilerine pek yollamazdı. Çünkü bu kumpanyalar sadece piyes sahnelemiyorlar, dansöz de oynatıyorlardı. Bazı gençler buraya gitmeden önce içki alıyor ve tütsülü kafalarla dansöz seyretmeye geliyorlardı. Çoğu zaman da hadise çıkarıyorlardı.

Sinemaya nadiren tek başıma giderdim, arkadaş bulamadığımda. Ama genellikle aynı mahallede ilkokuldan beri beraber oynayıp büyüdüğümüz, sonra da ilişkimizin devam ettiği, demin isimlerini saydığım iki üç arkadaşımla giderdik. Çünkü aynı filmlerden hoşlanıyorduk. Kafalarımız denkti anlayacağınız.

KE-Yozgat ile İstanbul sinemaları açısından belirgin bir fark gözlemlediniz mi? Gösterilen filmler ile gene toplumsal dönüşüm açısından paralellik gözlemleyebiliyor musunuz? İstanbul ve Ankara sinemaları açısından da aynı farklar sorulmalı herhalde…

AYO- İstanbul sinemalarıyla 1963'ten itibaren tanıştım, yüksek tahsil esnasında. O yüzden daha öncesini bilemiyorum, ama bu tarihten itibaren Beyoğlu'ndaki Emek ve Çiçek sinemalarını, 1967'den itibaren yeni açılan ve o zamanın büyük, yüksek tavanlı ve lüks koltuklu modern iki sineması olan Dünya ve Fitaş salonlarını gördüm. Buralarda film seyretmek şüphesiz bir zevkti. Seyirci tabii daha farklı, nispeten daha kültürlü bir seyirci. Çoğu da üniversite öğrencisi idi. Yozgat ve diğer Anadolu kasaba sinemalarındaki, film esnasında çatır çatır çekirdek yeme âdeti bu salonlarda yoktu. Yanlış hatırlamıyorsam 1967'de, Çemberlitaş'ta iki modern salon daha açılmıştı: İpek ve Şafak sinemaları. Buralara her türden (Polisiye, müzikal, tarihi, western, dram.) harika yabancı filmler gelirdi ve ben fakültedeki bir iki kafadar arkadaşımla, ki bunların biri aynı zamanda ev arkadaşım da olan Yusuf Halaçoğlu (TTK eski başkanı.) idi, bunların tiryakisiydik. O kısıtlı talebe bütçemizle, bazan karnımızı simit çayla doyurur, ama haftada en az iki üç kez sinemaya giderdik. Sonra da evde bunların eleştirilerini, yorumlarını yapardık kendi çapımızda. Mesela *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *Roma İmparatorluğu'nun Yıkılışı* (Anthony Mann, 1964), *Spartakus* (Stanley Ku-

brick, 1960), *Ben Hur* (William Wyler, 1959), *On Emir* (Cecil B. DeMille, 1956), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) çok severek izlediğimiz filmlerdir. Onlarda bilgisayar efektleri yoktu. Bütün dekorlar son derece görkemli yapma dekorlardı. Bugünkülerde ise bilgisayar efektlerinin sağladığı sonsuz avantajlar kullanılıyor.

Ergi Deniz Özsoy (EDÖ)- Peki sinemada izlediğiniz bu filmler, sinema merakınız, o dönemlerde, siz çok da edebiyat, roman meraklısısınız, sizi etkiledi mi? Okuduğunuz kitaplar açısından…

AYO- Tabii ben Batı klasiklerine bu yabancı filmler dolayısıyla daha ilkokuldayken heves ettim. İlkokul son sınıftayken Taha Akyol'la kitap kulübü kurmuştuk. O en samimi üç arkadaşımın ilkiydi. O zaman Yozgat'ın iki kırtasiyecisi vardı ve bunlar harika tarihi kitaplar, klasik romanlar getirirlerdi. Harçlıklarımızı biriktirir, bunları satın alır, kendimiz okuduktan sonra 25 kuruşa arkadaşlarımıza okuturduk. Onlardan biriktirdiğimiz parayla yeni kitaplar satın alırdık ve bu böyle bir müddet devam etti. Okuduğumuz kitaplar şu tür şeylerdi daha çok: Jules Verne'in seyahat romanları (Türkçesinin tadına doyamadığım Ferit Namık Hansoy çevirilerinin yerini şimdiki yeni çevirilerin tuttuğunu sanmıyorum), Michel Zevaco'nun *Pardayanlar* serisi (Şimdilerde yeniden yayımlanıyor yeni çevirilerle.), *İki Çocuğun Devri Âlemi*, *En Güzel Dünya Masalları*, Reşat Ekrem Koçu'nun kitapları, *Harp ve Sulh*, *Sefiller*, *Monte Cristo* (Büyük boy ve gravürlü baskı.), *Madame Bovary*, vs. *Monte Cristo*'yu peş peşe tam üç kez okudum. Bayılmıştım bu romana.

Hatta *Harp ve Sulh* romanının filmiyle ilgili bir maceram vardır. Onu kısaca anlatayım isterseniz, bendeki sinema ve Batı klasiği severliğin ölçüsünü göstermek için. Orta son sınıftaydık galiba, *Harp ve Sulh* (King Vidor, 1956) filmi gelmişti Büyük Sinema'ya. O zaman Henry Fonda, Mel Ferrer, Audrey Hepburn'ün oynadıkları bu film biliyorsunuz, gerçekten çok güzeldir. Çarşamba günü öğleden sonra biz okuldan kaçtık, filmi izlemek için. Yurttaşlık Bilgisi dersi vardı, müdür geliyordu derse. Adamcağız sınıfa girmiş, bakmış sınıfta sadece bir kişi var, nereye gitti bunlar falan, sinemaya gittiğimizi öğrenmiş. Biz böyle filme dalmışız seyrediyoruz, bir elektrik fenerinin ışığının dolaştığını fark ettik birden korkuyla koltukların üzerinde… Müdür muavini müdürle birlikte gelmişler, sinemada bizleri arıyorlar. Tabii ödümüz patladı ve bizi topladılar tek tek. O güzelim, şahane filmi seyredemedik, ona mı yanarsınız, okulda yediğimiz sıra dayağına mı yanarsınız, disiplin kuruluna verildiğimize, ahlak notumuzun 10'dan 6'ya düştüğüne mi yanarsınız?.. Tabii o filmi seyrettikten sonra ben Rus klasiklerine merak saldım. Bizim hem lisenin kütüphanesi çok zengindi hem de halk kütüphanesi bu romanlar açısından. Onları okudum… Ben hayatım boyunca minnettarım edebiyat hocalarımıza. Çünkü bize Türk edebiyatını, Rus edebiyatını, Avrupa edebiyatını onlar sevdirdi. Sınıfa bu romanları getirirler, bizlere bazı parçaları sesli olarak okuturlardı merakımızı uyandırmak için, sonra da tamamını okumamızı tavsiye ederlerdi.

Ahmet Yaşar Ocak'ın kendi tarihi roman denemelerine çizdiği resimlerden

O zaman bir de böyle çocuklara yönelik küçük tarihi kitaplar vardı, mesela Reşat Ekrem Koçu'nun, Enver Behnan Şapolyo'nun ve Zuhuri Danışman'ın falan. Onları su içer gibi okuduğumu hatırlıyorum.

KE- Peki bu filmlere eleştirel yaklaşım ne zaman başladı?

AYO- Lise dönemindeyken sözünü ettiğim üç arkadaşımla seyrettiğimiz filmlerin kendi çapımızda tartışmasını yapardık dediğim gibi. Ama asıl üniversitede tarih okurken tarihi filmleri dekorlar, kostümler ve diyaloglar açısından dikkatle takip etmeğe başladım. Ben tarihi kostümlere çok meraklıydım. Bazen kendi kendime kostüm taslakları yapmışımdır. Romalı askerler, Ortaçağ şövalyeleri, vs. Hatta o dönemlerde benim yaşımda olan hemen bütün okul çocukları gibi *Pekosbill*, *Tommiks*, *Teksas*, *Kinova*, *Teks Willer* okumayı çok severdim. Bizden sonraki nesiller bir de *Kaptan Swing*, *Tom Braks* vs. okudular. Bayılırdım onların çizgi resimlerine. Onları taklit ederek çizgi roman denemeleri de yaptım. Bazı tarihi olayları çini mürekkebiyle kendime göre resimlemeğe çalıştım. Bazı denemelerimi hâlâ saklıyorum. Bu konuda en büyük ilham kaynağım, seyrettiğim tarihi Hollywood filmleriydi. Ama onların *Binbir Gece Masalları*'ndan yaptıkları filmlerde dekor ve kostüm olarak bazen uyumsuzlukları dikkatimi çekerdi ve arkadaşlarıma söylerdim.

Türkiye'de sinema tarihi üzerine yazılan şeylere bakıyorum, mesela bazı türlerin ayrı kitapları var. Bu iyi bir şey, ama bunlar bana bazı bakımlardan yüzeysel geliyor. Senaryoların analizinde, aktör ve aktrislerin performansları konusunda ya sadece bir noktadan yola çıkılıyor ve ona göre değerlendirme yapılıyor yahut bazı türlere yıllarca emek vermiş, akılda kalan portreler yaratmış bazı aktörleri ya çok kısa geçiyorlar veya hiç ismini anmıyorlar. Tabii bu benim amatör bakış açım.

Şimdi mütevazı bir DVD, DivX ve VCD film arşivim var kendime göre, 600-700 filmden oluşan. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı filmleri, tarihi filmler, psikolojik polisiyeler, gerilim filmleri, westernler vs. Ama bunların hemen hepsi de 1940'lı, 50'li, 60'lı ve 70'li yılların ürünü eski yapımlar, daha ziyade artık klasik sayılabilecek yapımlar. Eşim de benimle aynı kafadandır,

onunla zaman zaman oturur seyreder ve kendimize göre tartışmalar yaparız evde. Bundan yıllar önce, çocuk veya delikanlı kafamla seyrettiğim bu filmleri bir de bugün seyrettiğim zaman, daha bir yukarıdan, daha çok yönlü bakabiliyor ve değerlendiriyorum tabii.

Bizim tarihi filmlerde kostüm ve dekorlar açısından bazı kusurlar olduğunu daha lisede öğrenciyken fark etmeğe başladım aşağı yukarı. Hollywood'un Roma tarihiyle ilgili filmleri bende Roma İmparatorluğu tarihine yoğun bir merak uyandırdı. Özellikle muhteşem dekor ve kostümler, oyuncuların fizik görüntüleri ve oyunculuktaki performansları dikkatimi çekiyor ve bizdeki tarihi filmlerle kıyaslıyordum. Tabii bu kıyaslama bizimkilerin aleyhine sonuçlanıyordu. Fakat bende tarihe karşı ilgi asıl ilkokula yeni başladığım yıllarda, ortaokul ve lisedeki komşu ağabeylerin kitaplarında gördüğüm eski Asur ve Hitit kabartmalarının fotoğraflarını seyrederek başladı galiba. Onlara bakmayı çok severdim. O kanatlı cin figürleri, kanatlı aslan kabartmaları bana çok ilginç gelirdi. Nitekim bu yüzden olsa gerek, arkeolojiye de merakım yöneldi. Hatta evimizin bahçesini tarihi eser bulacağım diye delik deşik kazdığımı ve annemin buna çok kızdığını hatırlıyorum.

Yüksek tahsil için İstanbul'a geldiğimde başta Topkapı ve Arkeoloji müzeleri, Mozaik Müzesi, Askeri Müze olmak üzere her pazar müzeleri saatlerce tek başıma dolaşmaktan büyük zevk alırdım.

Buradaki İlahiyat tahsilim sırasında fıkıha, tefsire çok fazla ilgi duymuyordum ama Bağdat kitabevlerinden İslam tarihi ve özellikle mezhepler tarihi kaynaklarını getirterek onları okumayı çok seviyordum. Demin de söylediğim gibi, *Ömer Hayyam* filminin bunda büyük tesiri oldu. Oradaki Batınîler, Alamut Kalesi, Hasan Sabbah tipi çok, ama çok ilgimi çekmiştir. Daha sonraları bu ilgimi hiç kaybetmedim ve bu konular üzerine epey yabancı kitap okudum, çünkü yerlisi yoktu. Hatta Hasan Sabbah üzerine yazılmış tarihi romanların hepsini okudum daha sonra da… O aralar Osmanlı teşkilat tarihine de yakın ilgim vardı. Uzunçarşılı'yı ilahiyat tahsilim sırasında okudum.

Şunu açıkça itiraf edeyim ki, ilahiyat tahsili beni pek tatmin etmemişti. Bu sebeple onu tamamlayınca İstanbul Edebiyat Fakültesi'nin tarih bölümüne girdim. Burada da bir dört yıl geçirdim ve mezun oldum. Hocalarım, Zeki Velidi Togan, Tayyip Gökbilgin, Nejat Göyünç ve Cengiz Orhonlu beylerden çok şey öğrendim. Hepsini rahmet ve minnetle anıyorum. Ama, benim asıl gönlümün aradığı başka idi. Burada Fuat Köprülü'yü Abdülbaki Gölpınarlı'yı keşfettim. Özellikle Fuat Köprülü'nün makalelerini hayranlıkla okuyor, metoduna bayılıyordum. "Anadolu'da İslamiyet" makalesi beni çok sarmıştı. Okumalarımı o konulara yoğunlaştırmağa başladım. Ama ben tarihin ve tarihçiliğin ne olduğunu, tarih metodolojisinin nasıl olması gerektiğini, asıl Strasbourg'a doktora için gittiğimde, Annales mektebinin bu ocağında gördüm. Katıldığım dersler, seminerler, dinlediğim konferanslar benim gözümü açtı. Hocam Iréne Mélikoff'tan çok şey öğrendim. Ona minnet borçluyum. Strasbourg, benim modern tarih araştırmalarının nasıl olması gerektiği ko-

nusundaki fikirlerimin, özellikle zihniyet ve kültür tarihçiliği anlayışımın oluşmasına en büyük katkıyı yapmıştır.

KE - Dosyamızın temel sorusu, sinemanın tarihe, tarihin sinemaya ve birbirlerine etkileşimi ve görselliğin kullanımı. Bu ilişkiye nasıl yaklaşılmalı ve temel bir kavrayış geliştirilmeli...

AYO- Bana göre en büyük eksiklik tarihe bakışımızdaki zihniyet problemimizde. Bu problem, yani Türk tarihini bütün tarihlerin en erdemlisi ve önemlisi olarak görmek, bunu da yoğun bir hamaset ve tek adamcılık bakışıyla yapmak, Türk tarihini çevre tarihlerin bir parçası ve birbiriyle ilişki içinde görememek, dönemleri ve şahsiyetleri tek taraflı ele almak ve analiz etmek, tarihi sürekli devleti kutsayarak ve devlet açısından değerlendirmek. Bu tavır bizim akademik tarih anlayışımızda da, popüler tarih anlayışımızda da, sinemamızda da yer etmiş. Bundan kurtulmak lazım diye düşünüyorum.

Bunun dışında, eğer söz konusu tarihi sinema ise, film sektörüyle tarihçiler arasında iletişim kopukluğundan bahsedilebilir. Türkiye'de bu yok veya çok zayıf. Her halde mesela *On Emir*, *Çağrı* (Mustafa Akad, 1976) gibi filmlerin jeneriklerindeki danışman tarihçi isimlerinin kalabalıklığına dikkat etmişsinizdir. Bir de *Kuruluş / Osmancık* (Yücel Çakmaklı, 1987) filmine bakın yalnızca bir tarihçinin, Faruk Sümer'in adını göreceksiniz. Zaten filmin dezavantajı, sadece Tarık Buğra'nın romanını ve senaryosunu temel almakla kalmıyor, sıkı milliyetçi bir tarihçiyi tek danışman olarak kullanmakla üstüne tuz biber ekiyordu. Demek istediğim, böyle bir film çekilecekse, değişik boyutlarla ilgili en az bir düzine tarihçi danışmana ihtiyaç vardır. Böyle olunca da o film bir tarihi film olmaktan çıkıp, bir destan filmi oldu. *Kurtuluş* (Ziya Öztan, 1996) filmi de bu anlayışın bir başka versiyonu. Artık dekorları, kostümleri, oyuncuların vecize koleksiyonu oluşturacak repliklerini bahis konusu etmeyeceğim. Kısacası o konular o filmlerle heba edilmiştir bana göre, bir gerçekçi tarih değil, bir hamaset örneğidir her ikisi de. Hamaset hiç yapılmasın demiyorum, buna da ihtiyaç vardır yerine göre, ama bunun bir rasyonel mantığı, seyircinin boğazına kılçık gibi takılmayacak belli bir dozu olmalı. İlla yüzde yüz tarihi gerçeği yansıtmayabilirsiniz, hatta hayali olaylar ve şahsiyetler de yaratabilirsiniz filmde, ama onlar, filmi seyrettiğinizde size çok tabii gelmeli, yadırgamamalısınız. İşte bütün bunlar önemli şeyler bana göre.

KE- Yabancı tarihi filmlerle Türk tarihi filmleri arasında bir nitelik farkı görüyorsunuz...

AYO- Evet daha çok yabancı tarihi filmleri seyretmeyi tercih ederim. Kendimce sebeplerim var tabii. Ama asıl sebebini açıklamadan önce şunu söylemek lazım. Bence dekor ve kostümlerin gerçekçiliği konusu da çok önemli, seyirciyi filmin işlediği konuya ve konunun geçtiği zamana götürmesi ve kendini onun dışarıdan bir gözlemcisi olarak görmesinde çok etkilidir. Mesela hep söylenir, *İstanbul'un Fethi* filminde uzaktan telgraf direklerinin görüldüğü meselesi. Bu tür şeyler, filmin akışına kendini vermiş olan seyircinin irkilm-

esine ve tabir caizse "midesinin bulanmasına" yol açar, rahatsız olur. *Kuruluş* filminde sözüm ona dere kenarında Bizans askerleriyle çarpışmalar sırasında düşen kılıçların suda yüzmesi de böyle. Belli ki tahta kılıçlar ve Bizans askerlerinin kullandıkları tipte değil ve kaba saba yapılmış. Osmanlı kılıçları da öyle. İnsan gider Topkapı Sarayı'ndaki, yahut Askeri Müze'deki kılıç türlerini etüd eder ve ona göre yaptırır. Ama öyle yapmıyorlar işte. Yahut yine *Kuruluş* filminde bütün dekor ve kostümlerin, gerçeğe uyup uymadığı bir yana, hepsinin yepyeni oluşu, terziden henüz çıkmış sanki. Hiç kullanılmamış. Bizans askerlerinin üniforma ve miğferlerinin gerçeğe uymaması da caba… Bence bunlar en az senaryo ve kurgu kadar önemlidir. Örnekleri çoğaltabilirsiniz. Ben Hollywood filmlerinde bu tür yakışıksızlıklara bizdeki gibi sık rastladığımı hatırlamıyorum.

Tabii bu gibi kusurlar bizim sinemamızda maddi imkânsızlıklardan, daha doğrusu sinema sektörünün bizde Avrupa'da ve özellikle Amerika'da olduğu gibi, sanayileşememesinden kaynaklanıyor. Dekorlar, kostümler, aksesuarlar, araçlar konusu bu ülkelerde yan sanayiler oluşturmuş. Bu konu her alanın uzman kuruluşlarını yaratmış oralarda. Bunlar yapımcıya hizmet veriyor, tabii parası karşılığında. Önemli, büyük film şirketlerinin kilometrekarelerce stüdyo arazileri var. Oralar hazırlanıp filmin dış sahneleri oralardaki setlerde çekiliyor. Savaş sahnelerinde uzmanlaşmış figüranlar kullanılıyor. Onun için o sahneler çok gerçekçi oluyor. Bizde ise bazen bir komediye dönüşüyor. Daha pek çok şeyden bahsedilebilir.

Bizim sinemamızda tarihi filmler söz konusu olduğunda, bu sorunlarının dışında, asıl sorun bence, ele alınacak olayı veya konu edinilen kişiyi çok yönlü görememekten, konu olaysa yalnızca bir taraftan bakmaktan veya kişi ise yüceltip yahut aşağılamaktan kaynaklanıyor. Bu önce senaryoya yansıyor. O zaman iş zaten baştan başarısızlığa mahkûm. Çünkü bu repliklere yansıyor, aktör ve aktrislerin rollerine yansıyor. İstanbul'un fethini, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu, İstiklal Savaşı'nı, yalnızca Türk kahramanlığı açısından perdeye yansıtıyor ve yüceltiyorsunuz. Dolayısıyla Fatih'i, Osman Gazi'yi, Atatürk'ü yaşayan, eksiklikleri, kıskançlıkları, hırsları, gururları, kinleri, kısaca, erdemlerinin yanında defoları da olan tabii varlıklar, insani yanları olan yaşayan kişilikler olarak değil, "yarı tanrılar" olarak yansıtıyorsunuz. Mesela bizde Milli Mücadele filmleri hep böyle olmuştur. Son örnek *Mustafa* (Can Dündar, 2008) filmi etrafındaki anlamsız ideolojik tartışmalar hep bu zihniyetin, kısaca tarihi resmileştiren, kutsallaştıran, tek kişiye indirgeyen ideolojik duruşumuzun ürünüdür bence... Bizim çoğu tarihi romanda ve filmlerimizde kahramanların replikleri sanki bir vecizeler külliyatıdır. Bu bana hep komik ve anakronik gelmiştir.

Karaoğlan, Kara Murat, Battal Gazi, Tarkan gibi hayali kahramanları işleyen filmler de aynı hastalığın ürünü. Üstelik bu filmlerde canlandırılan baş kahraman tiplerinin hiç birisi Türk tarihinde benzeri olan tipler olmayıp, kılık kıyafetleri, davranışları, yaşadıkları mekânlar olarak bile benim 1960'lı

yıllarda seyrettiğim Amerikan, Fransız ve İtalyan tarihi filmlerindeki tiplerden adapte edilen tiplerdir. Dolayısıyla ben bu filmleri yalnızca gülmek için arada sırada seyretmişimdir.

Bir başka önemli ve bizde hep münakaşa edilen konu, tarihi film ve romanların mutlaka tarihi gerçeğe uygunluğu meselesidir. Bu genelde doğrudur. Mesela siz Waterloo filminde Napolyon'u kazanmış gösteremezsiniz. Ama her zaman bire bir tarihi gerçeğe uygunluk söz konusu olmamalı bence romanda ve sinemada. Bence bir tarihi olay içinde, aslında hiç de o olayda yaşanmamış bir olay veya hiç yaşamamış bir şahsiyet üreterek fevkalade bir tarihi roman yazabilir veya film çekebilirsiniz. Ama o olay ve şahsiyetler o zaman ve mekâna, o dönemin dünya görüşüne uygun olmalıdır. *Kovadis*'i ele alın, *Ben Hur*'u ele alın meselâ. O filmlerdeki olay ve kahramanlar tamamen hayalidir. Ama o roman ve filmler sizi alır o dünyaya taşır ve siz onlarla birlikte o dünyayı solur, o dünyayı yaşarsınız.

Aktör ve aktrislere gelince, bizde önce erkeklerde yakışıklılık, kadınlarda güzellik öne çıkar. Hiçbir eğitim almadan bu vasfa sahip olanlar hemen başrole çıkarılır. Oysa Batı'da ciddi bir tiyatro ve sinema eğitiminden sonra küçük rollerde pişe pişe başrol oyunculuğuna yükselinir. Bizim beğenerek, severek izlediğimiz, hâlâ unutamadığımız aktör ve aktrisler hep küçük rollerle, mesela önce westernlerde pişe pişe kariyer yapmışlardır.

KE- Türkiye'de bilim dünyasıyla özellikle sosyal bilimlerin dünyasıyla edebiyat ve sinema alanların bir birlikteliği, çakışması, birbirini beslemesi eksik herhalde.

AYO- Bu doğru.

KE- Yani sinemada tarihin popülerleştirilmesinde, bilimsel üretimden beslenmede bir açıklıktan söz etmek mümkün, böyle bir yaklaşımınız var mı?

AYO- Benim kanaatimce sinema, roman ve sosyal bilimler ve özellikle tarih birlikte yürümeli. Tarihçi bol bol edebi ve tarihi roman okumalı. Bu onun hayalini açar, çalıştırır, incelediği konuları, şahsiyetleri zihninde canlı hale getirir. Dolayısıyla daha doyurucu bir araştırma ortaya koyar. Kendimden küçük bir örnek vereyim. Babailer İsyanı'nı yazarken, *Spartakus* romanı ve filminden çok yararlandığımı söyleyeyim. Orada Spartakus, muntazam, donanımlı, profesyonel savaşçı Roma lejyonlarına karşı, derme çatma silahlarla savaşan köleler kalabalığıyla karşı koydu ve yenildi, esir edildi. Bu olaydaki kölelerle, 1240'taki Malya Savaşı'nda profesyonel paralı askerlerin de yer aldığı Selçuklu ordusuna karşı, Baba İshak'ın yönetiminde, çoluk-çocuk, kadın-erkek, develeri, koyun sürüleri ve derme çatma silahlarla mukabele eden Türkmenler arasında büyük benzerlik vardır. Spartakus romanı ve filmi, benim Malya Savaşı'nı kafamda canlandırmama ne kadar yardımcı olmuştur, tahmin edemezsiniz. Ama aynı bağlantı, roman ve senaryo yazarı ve yönetmenlerle, tarih çalışmaları arasında olmalıdır bence. Bu o roman veya filmi çok daha ikna edici, seyirciyi afallatmayan bir kaliteye sahip kılar kanaatimce.

Bu sebeple ben özellikle öğrencilerime Rus ve Batı klasiklerini, Türk klasiklerini, ciddi tarihi romanları okumalarını hararetle tavsiye ediyorum. Ve çok çok tarihi film seyretmelerini istiyorum. Biz de hocalar olarak zaman zaman önemli tarihi filmleri burada öğrencilere gösteriyoruz. Ayrıca seminer ödevlerinde tarihi romanlarla, tarihi sinemayla ilgili çok ödevler vermişimdir ben, arkadaşlarımız da veriyorlar. Biliyorsunuz, bazen "belgenin olmadığı yerde tarih olmaz" diyenler var ama ben onlara katılmıyorum. Bence belgenin olmadığı yerde de tarih olabilir, tarihçi spekülatif nitelikte de olsa bana göre bazı varsayımlar ortaya koyabilir hayalini çalıştırarak. İşte hayalin çalışması noktasında sinemanın ve romanın çok büyük rolü olduğunu kabul etmek lazım. Siz mesela Roma tarihine dair bir kitap okursunuz, okursunuz ama, Roma'nın günlük toplumsal hayatını, kölelerin, aristokratların acı ve zevklerini, saray entrikalarını bir *Kovadis*'teki gibi capcanlı gibi tarih kitaplarında bulamazsınız. Mesela 5-6 yıl önce, *Gladyatör* (Ridley Scott, 2000) filmini seyrettikten sonra Roma'ya gittiğimde, bir bir o tarihi mekanları dolaştım, Colosseum'u gezdim, müthiş bir şey. Her şey hayalimde canlandı âdeta. Gerçi o yapı filmde görüldüğü kadar büyük bir yapı değil, üstelik Hıristiyanlık döneminde ortasına tuğladan kilise yapılmış, onların halen kalıntıları duruyor. Palatino Tepesi'nde saray ve mabet kalıntılarının yanına veya üstüne kiliseler yapılmış. Biraz hayal kırıklığına uğradım ama gene de o dönemi, Roma'nın kölelerin ve halkın sefaletinin üstünde yükselen ihtişamını hayal ettim.

KE- Tarihi sinemanın sözünü ettiğiniz olumsuz zihni yapılanmasına karşın, edebiyat ve bilimden çok daha etkili oluşu konusunda ne diyorsunuz?

AYO- Şüphesiz bu dediğiniz çok doğru, bu da bir başka problem Türkiye'de… Bunun örneklerini yaşadık zaten son zamanlarda. Mesela *İstanbul Kanatlarımın Altında*'da (Mustafa Altıoklar, 1996) böyle uçuk, o dönemin İstanbul'una oturmayan bir manzarayla karşılaştık. Diğer yandan *Mustafa* filminde de tam tersi oldu. Orada da -çok başarılı olmasa da film- gerçek tarihin ortaya konulmuş olması eleştirildi. Her iki örnek de bizim tarihi henüz bir "kutsallık" veya

Ahmet Yaşar Ocak'ın kendi tarihi roman denemelerine çizdiği resimlerden

"red" alanı olarak gördüğümüzün somut örnekleridir aslında. Bunun bence tartışılması gerekir.

Tarihi filmlerin tarihsel gerçeklikle ne ölçüde uyuşması gerektiği konusuna gelince, kanaatimce belli bir entelektüel seviyesi olan kişi gidip seyrettiği bir tarihsel filmi veya okuduğu bir romanı yüzde yüz tarihsel gerçeklik olarak kabul etmez, etmemelidir. Ama halk, özellikle bizim gibi halklar söz konusu olduğunda roman ve sinema bazı insanları etkiliyor. Yani tarihi romanı, filmi yüzde yüz tarihi gerçekliği yansıtan bir olgu gibi görebiliyor.

Türkiye'de okumayı sevmeyen, açıkçası ciddi, bilimsel tarihi eserler okumayı pek sevmeyen bir halkımız var bizim, kolay inanmaya yatkın, hatta mitolojiye inanmaya çok yatkın bir halk bu. Bu hiç şüphesiz sosyo-ekonomik gelişmişlikle ilgili bir sorun. Mesela biz hem Osmanlı hem Milli Mücadele tarihini gerek bilimsel olarak gerek sinema ve roman olarak gerçekleri yansıtan bir çerçeveye henüz oturtamadık… Hâlâ Cumhuriyet'in kurucu kadrosunu merkeze alan, bu merkezin ortasına da Atatürk'ü koyan bir yaklaşımımız var.

Oysa siz Milli Mücadele tarihini bu açıdan ele aldığınızda, bu tarihte halkın hiç yeri olmadığını kabul ediyorsunuz demektir bir anlamda. Zaten gerçekte de halk açısından bu tarihin hiç yazılmadığını, hiç ele alınmadığını ve tartışılmadığını rahatlıkla söyleyebilirim. Zaten büyük ölçüde de o şansı kaybettik. Çünkü o dönemi yaşayan insanlar çoktan aramızdan ayrıldılar. Ben küçüklüğümde babamın ahbabı olan, İstiklal Savaşı'na katılmış sekiz on kişiyi dinledim. Onlar çok enteresan şeyler anlatıyorlardı. Anlattıkları hikâyeler bir Hollywood senaristinin elinde olsa, inanın bana, süper filmler çıkardı. Ama o insanlar gittiler. Dolayısıyla bugün Milli Mücadele'nin sözlü tarihini ortaya çıkarma şansımızı kaybettik ne yazık ki. Yani o mücadeleyi veren halkın kendisi bu mücadeleyi nasıl görüyor, bu esnada neler yaşamış, Atatürk'e nasıl bakıyor, yönetici kadroya nasıl bakıyor, padişaha nasıl bakıyor, bugün gerçek yüzüyle bilmiyoruz yahut bilsek bile yazamıyoruz. Çünkü bütün hafızamız resmi tarihin imajıyla dolu. Gerçi bazı hatırat kitapları var, onlar da tabii Cumhuriyet döneminden sonra yazıldığı için ne ölçüde gerçekleri yansıtabilir, tartışmalı bence. Kısaca şunu söylemek istiyorum, biz Milli Mücadele tarihine sadece yukarıdan bakıyoruz. Osmanlı tarihçiliğini eleştiriyoruz, haklı olarak, hanedan tarihçiliği diye eleştiriyoruz. Halkın açısından henüz yazılmadı. Üstelik nasıl yazacağız, o da ayrı bir sorun. Ama ya Milli Mücadele ve Cumhuriyet tarihi? Osmanlı için getirdiğimiz eleştiriyi orada yapıyor muyuz?

Rahmetli Tarık Buğra'nın *Osmancık* romanı tamamen efsane üzerine kurulu olan bir roman. Osmanlı devletinin kuruluşu, genelde 16. yüzyılda kurgulanmış olup ilk kroniklerin çoğu bu konuda efsanevi bir çerçeve üzerine oturmuştur. Tarık Buğra'nın romanı da onun üzerine oturuyor. Tarihi gerçeklikten önemli ölçüde uzak bir roman. Tabii bizim halkımız o filmi seyrettikten sonra ona inanıyor. Tarihçilerimizden de inananlar var. Ama bence Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanı daha gerçekçi. Bütünüyle olmasa bile *Osmancık*'tan çok daha gerçekçi bir Osmanlı kuruluş panoraması çiziyor.

Orada uç kültürü dediğimiz, iki taraf halkının hayatı daha gerçekçi yazılmış. Biz, ister Orta Asya Türk tarihi ister Osmanlı ister Milli Mücadele tarihi olsun, genellikle tarihi tek kişiler etrafında döndürmeye alışmışızdır. Böyle gidiyor bu maalesef, halk arasında da, çoğu akademik çevrelerde de…

KE- Tarih malzemesi olarak görsellik tartışmasının bir başka boyutu da belgeseller... Belgesellerle tarihçilik ilişkisi üzerine ülkemizde sempozyumlar da düzenleniyor... Özellikle tarih eğitimi açısından ve bilimi popülerleştirmek açısından belgeseller konusunda siz neler söylersiniz?

AYO- Şüphesiz çok önemli bir olgu belgesel yapımı, fakat biz bu konuda henüz daha acemilik safhasındayız gibi geliyor bana. Mesela National Geographic'in veya BBC'nin yaptığı belgesellerle yan yana koyduğunuz zaman bizdeki biraz daha acemice teknik açıdan ve maalesef içerik olarak da yine ideolojik olmaktan henüz kurtulamadı. Gerçi zaman içerisinde gelişiyor izlenimi var, ama sanki daha olması gereken noktaya varmadı bence. Bunda tabii işin teknik tarafının da rolü var. Bu çok önemli, çünkü yaptığınız şey sonuçta görselliğe hitap ediyor.

KE- Aklıma geldi, bir ayı geçti herhalde, Kayseri'de kaleye Bizans bayrağı çekilmesinin halkımızda yarattığı infial konusu...

AYO- Trajikomik bir olay bu hakikaten. Çünkü bizim halkımız "kahpe Bizans" imajını koruyan bir halk olduğu için, bir belgesel çekimi için dahi olsa o kaleye bir Bizans bayrağı çekilmesini kimliğine bir saldırı gibi düşünmüş olmalı. Ama bu da geçecek yani, bu kalıcı bir tepki değil, nesiller geçtikçe bu da geçecek.

KE- Tarihçilikte yeni açılımlar sayesinde daha bilimsel daha eleştirel bir tarih anlayışının gelişmesinden herhalde söz edebiliyoruz...

AYO- Şükür ki!

KE- Bunun sinemaya yansımasından, genel bir toplumsal gelişimle paralel düşünülmesi gerekiyorsa, sinemanın da aynı gelişimden faydalanmış olmasından söz edebilir miyiz? Gözlemliyor musunuz böyle bir süreç?

AYO- Bir iki istisna olsa da, böyle belirgin bir şeyi henüz pek gözlemlediğimi söyleyemem. Çünkü sinema sektörü daha ziyade halka hitap ettiği ve ister istemez ticari de olmak zorunda olduğu için. Sektörde kalabilmeniz ve gelişmeniz için ister istemez gişe yapacak bir film yapacaksınız ki sizin yaptığınız masrafları finanse edebilsin, üstüne üstlük yeni yatırımlarınıza imkân sağlasın. Bu tür finansal ve zihniyet problemleri devam ettiği sürece sinema sektöründe tarihi filmlerin söylediğiniz gelişimden pek etkilendiğini sanmıyorum. Bu biraz zaman alacak herhalde. Tabii bu, halkın eğitim seviyesiyle de ilgili. Ancak şu bilişim teknolojisinin gelişmesi halkın da bayağı zihniyetini değiştirmeye başladı diyebilirim. Çünkü insanlar internetten şöyle veya böyle artık başka görüşlere, farklı kültürlere ulaşma imkanı elde edebiliyorlar, dolayısıyla bu belki zaman içerisinde tarihi sinemaya da yansıyacak. Belki bizim ilerideki edebiyatçılarımız Osmanlı kuruluşunu bahis konusu

edecekleri zaman Tarık Buğra gibi bakmayacaklar, daha realist bakacaklar. Umut var yani, pesimist değilim

EDÖ- Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*? (Ezel Akay, 2003) filmi için neler dersiniz?*

AYO- Hayal kırıklığına uğradım… Biraz fazla uçuk buldum ben filmi. Orada Anadolu Bacıları (Baciyan-ı Rum) sanki Amazonlar gibi canlandırılmış. Anadolu Bacıları diye öyle ayrı bir teşkilat da yok tarihte. Onlarla ilgili bildiğimiz tek şey, Âşıkpaşazâde tarihindeki iki kelime: Baciyan-ı Rum. Başka hiçbir şey, ama hiçbir şey yok. Tamam romancı ve sinemacı mutlak surette illa tarihi olguya yüzde yüz sadık kalmak zorunda değil ama genelde belli ölçüde sadık kalmak zorunda. Çünkü bu zümreyi hiç olmadıkları bir kimlikle sinemaya yansıtmak doğru bir şey değil. Çünkü tarihte o tür Anadolu Türk kadınları hiç olmadı. Yapımcı ve senarist o dönemin ideolojik ve kültürel, sosyal ortamına sadık kalmak durumunda. Onun dışında hayalini ne kadar genişletirse genişletsin. Ama siz Amazonları sunamazsınız seyirciye Anadolu Bacıları diye.

KE- Türkiye bir yandan da şöyle tartışmalara sahne olmuştu: Kara Davut Fatih'i tokatlayabilir mi tokatlayamaz mı? Okuyucuların bir kısmı tepki gösterirken bir kısmı da savunmuştu… Sanatçının tarihten bağımsızlığı savunusu da söz konusu…

AYO- Ama bence bu geçerli bir mazeret olamaz. Tamam sanatçısınız güzel hepimiz saygı duyarız ama biraz da ayağınız yere basmalı. Biz tarihi filmlerde tarihi şahsiyetlerin insani taraflarını yansıtmaktan kaçınıyoruz. Yani sanki onu insani vasıflarıyla, gerçek hayatta olduğu gibi yansıtırsak idolümüz yıkılacak. İşte şu *Mustafa* filmi etrafındaki anlamsız tartışmalar… Doğrusu hem üzüldüm hem hayal kırıklığına uğradım. Can Dündar bir Kemalist'tir, bunu hepimiz biliyoruz. Öyle bir film yaptı diye o bile televizyonda Turgut Özakman'ın kibarca azarlamalarına muhatap oldu, ben hayret ettim doğrusu. Halbuki ben *Mustafa* filmini izledim, öyle fevkalade bir şey değil, pek beğenmedim de açıkçası sinematografik açıdan da belgesel noktasından da.

EDÖ- İstanbul Barosu'ndan bir avukat, "Mustafa" diye hitap edildiği için dava açtı…

KE- Sigara içerken gösterilmesi bir kere sorun oldu…

AYO- Bunları aşacağız tabii, aşmamız gerekiyor, daha doğrusu artık aşmamızın zamanı çoktan geldi, geçti bile. Ben kişisel olarak, hiçbir zaman kötümser değilim. İyiye doğru gelişmeler yavaş yavaş oluyor, içinde yaşadığımız için bize bu süre çok uzun geliyor, ama aslında bu Türkiye'nin genel tarihi dönüşüm süreci içinde, kronolojik boyutta çok kısa bir zamana tekabül ediyor, dediğim gibi içinde yaşadığımız için bize çok uzun geliyor. Dolayısıyla toplumsal dönüşümler, zihniyet dönüşümleri, siz de çok iyi biliyorsunuz ki, uzun zaman alır, çok uzun zaman alır.

KE- Örnekleri çok olmasa da, 6-7 Eylül, Varlık Vergisi filmleri gibi, Cumhuriyet dönemiyle ilgili filmler yapıldı, bunları nasıl değerlendiriyorsunuz?

AYO-Bunlar güzel şeyler bence, ama devam etmeli. Bu çok mühim… Bu tür filmlerin yapılabilmesi bence çok iyi. Bunlar yapıldıkça halkı da etkileyecek ve halk yavaş yavaş buna alışacaktır, hatta halkın bana göre önemli bir kesimi hiç de bunları yadırgayabilecek durumda değil artık. Daha ziyade Kemalist ideolojinin etkisinde kalan kesimler belki bu tür şeyleri yadsıyabilir. Ama onlar da zamanla değişecek. Ben Atatürk'ün artık her türlü sosyal ve kültürel değişimin tepesinde ideolojik bir "Demoklesin kılıcı" olmaktan çıkartılıp tarihteki yerine oturtulması gerektiğini düşünüyorum. Onu bütün doğrularıyla, yanlışlarıyla yerine oturtmalıyız. Ancak o takdirde o ideolojik ve siyasi çıkarların aracı olmaktan çıkar, İstiklal Savaşı'nın büyük komutanı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olarak her türlü tartışmanın, istismarın dışında kalır… Ben Cumhuriyet'in 75. yıldönümü kutlamalarında isterdim ki tarihçiler, geçen o 75 yılı objektif bir gözle iyisiyle kötüsüyle, hatalarıyla sevaplarıyla bir eleştiri süzgecinden geçirip bilimsel analize tabi tutsunlar, eski tabirle teşrih masasına yatırsınlar, bunun muhasebesi ortaya çıksın ve bizim ilerideki hayatımıza yön verecek politikaların üretilmesine temel oluştursun. Böyle bir şey olmadı. Yine apolojiden kurtulamadık. Bu apoloji halen devam ediyor

Bu tavır, Türkiye'deki akademik tarihçiliğin de, sade Cumhuriyet dönemi için değil, her dönem için, hâlâ ideolojik duruştan kurtulamadığına, dolayısıyla Türkiye'de tarihçilik mesleğinin temel bir problemine işaret ediyor. Bence bu ideolojik duruşun sorgulanması, tartışmaya açılması lazım bugün artık. Yani "Türk tarihçileri nereye koşuyor?" dememiz lazım.

EDÖ- Biliyorsunuz roman bireyi öğretir insana temelde. Filmlerde de onu görmek istiyor insan. Şimdiki filmlerdeki yapaylık baskın, yani filmler artık çok fazla insandan bahsetmiyor.

AYO- Öyle çoğu filmler gerçekten. Mesela Hollywood artık eskisi gibi sanatsal ve insani yanı ağır basan filmler yerine, daha çok gençlere yönelik, onların kavgacı, kırıp dökücü yönlerine hitap eden, hatta onları yönlendiren aksiyon filmleri yapıyor maalesef. Tabii bu tür filmler bütün dünyada muazzam gişe hasılatı getiriyor. Yaklaşık bir on yıldan beridir de bu tür bilgisayar oyunları üretiyor bazı firmalar. Bunlar gençleri tamamen cezbediyor, hatta o filmlerdeki veya bilgisayar oyunlarındaki karakterlerle kendilerini özdeşleştirip cinayet işliyorlar 14-15 yaşındaki çocuklar. Bu tür filmler bana göre estetik sinema zevkini öldürdü, sinema kültürünü öldürdü...

Hollywood nasıl konuları tükettiyse, National Geographic olsun BBC olsun onlar da konuları tükettiler galiba.

KE- Tarihi filmlerde tarihi perspektif–derinlik anlayışının kavranması herhalde en önemli yönlerden biri. Zihniyetler dünyasının farklılığını ve dönüşümünü yakalamak anlamında değerlendirme yaparken tarihi bir film-

den beklentilerinizi bir anlamda ilkelerinizi dile getirebilir misiniz? Veya şöyle sorsak, tarihi film çekecek bir kadroya tarihçi olarak öğüt ve önerileriniz neler olabilir?

AYO- Ben kendimi bir görsel sanat dalının profesyonellerine öğüt verecek durumda göremem hiçbir zaman. Herkesin mesleki duruşu bence saygıya layıktır. Ama beklentilerimi dile getirmek isterim müsaadenizle. Benim tarihi filmlerden beklentim, daha önce de söylediğim gibi, şayet tarihi olayları konu ediniyorlarsa, o olayı yalnız kazanan tarafın gözüyle değil, kaybeden tarafın gözüyle de görmeğe çalışmaktır. Çünkü gerçekte de öyle değil midir? Deminden beri hep İstanbul'un fethi ve Milli Mücadele, Fatih ve Atatürk örnekleri üzerinde durduk ya, mesela, İstanbul'un fethini ve Milli Mücadele'yi sinemaya hem Osmanlılar hem Bizanslılar'ın bakışını, hem Türkler, hem Yunanlılar'ın bakışını yansıtacak şekilde aktarırsanız, senaryonuzu buna göre kurgularsanız, inanın çok daha insani, çok daha gerçekçi bir film yapmış olursunuz. Fatih'i ve Atatürk'ü bütün insani erdemleri, zaafları, becerileri, yanılgıları ile sinemaya yansıtırsanız, daha inandırıcı, daha sıcak, daha insani, üstelik daha gerçekçi bir film yapmış olursunuz. Yaptığınız o filmler de kalıcı olur ve zamanla gerçekten klasik hüviyetini kazanır. Bir gün Türkiye'de bu tür filmler seyretmek dileğiyle…

KE, EDÖ- Teşekkür ederiz…

Asiler, Azizler, Âşıklar*

Cemal Kafadar*

Azizler, erenler arasına karışmak kolay değil. Belki bin bir yolu var ama hiçbiri kolay değil. Bir derdin, bir davan olacak, inanacaksın, belki de kendine rağmen kendini öyle bir yerde bulacaksın, ama kendini adayacaksın, çile çekeceksin. Yeri gelecek koyundan yavaş, yeri gelecek köşeli olacaksın. Ya da birileri senin tek ve tenha çektiğin çileyi bir davaya bayrak edinecek. Şarlatanlıksa o meslekte maharet göstereceksin. Bütün bunlar oldu diyelim, birileri seni sahiplenecek, üzerine bir türbe dikecek mesela, hürmet edecek, namın yürüyecek ama, bir ihtimal, adını kullanarak kendi davalarını güdecekler, asıl derdin unutulacak, ya da bir kurumun hikâyesi içinde eriyecek, sulandırılmış, saygıyla dezenfekte edilmiş bir hal alacak. Değer mi?

Ama hikâyeni şöyle yeniden anlatan birisi çıksa, etten kemikten bir insan olarak yaşadığını, şapşallıklarını, günahlarını, ucundan ermiş çıksan da nefsinle sürdürdüğün o bitmez tükenmez mücadeleyi hatırlasa. Hiç olmazsa eğlenceli olurdu.

Bu seçkinin amacı, azizleri bir yandan bütün dünyevîlikleri ve bedensellikleri ile anlatan, bir yandan da onları aziz kılan şeyleri yeniden düşünmemizi sağlayan bazı filmleri bir araya getirmek. Hem, bu çağdaş eserler ile ruhanî ve aşkın olanın şu dünyanın kiriyle iç içe durduğunu görmekten çekinmeyen eski zamanların aziz temsilleri (tarihçi diliyle: birincil kaynaklar) arasındaki sohbeti ortaya çıkarmak. *Andrei Rublev*'in (1966) başında Andrey Tarkovski'nin kamerası gibi, onlar da kâh gökyüzüne çıkarıp alemi seyrettirirler kâh yeryüzüne çakılıp bütün dertleriyle insanların arasına karışırlar. Filmin ilk bölümünde, kaba saba halleriyle ama kendinden geçmiş bir şekilde eğlenirken askerler tarafından basılan köylülerin arasına mesela.

---

* Prof.Dr., Harvard Üniversitesi Tarih Bölümü.

** Bu yazının kısa bir versiyonu, 28. İstanbul Film Festivali için düzenlediğim "Asiler, Azizler, Âşıklar" adlı 12 filmlik seçkiyi tanıtmak için yazıldı ve festivalin kataloğunda yayınlandı. Seçkiyi hazırlama konusunda beni cesaretlendiren ve her aşamada yardımcı olan Fatih Özgüven'e ve Azize Tan'a teşekkür ederim.

Onları pervasız fıkralar anlatarak eğlendiren meddah derdest edilir, dövülür, Rublev seyreder. Film boyunca o hep seyreder, bizler ise ikonacılar pirinin pişmesini seyrederiz. Onun sanatını görmek için filmin sonuna kadar beklememiz gerekir. Filmin hikâyeden hikâyeye atlayan epizodik anlatımı, Ortodoks kiliselerinde bir perde oluşturan, dünya ile mana alemi arasındaki sınırı temsil eden *ikonastasis*'deki gibi ancak uzaktan bütünü kavrayınca anlam kazanır, film renklenir ve kamera Rublev'in şah eseri "Teslis" üzerinde dolaşmağa başlar.

Tarkovski'nin büyük Rus sanatçısı Andrei Rublev'i (ölümü 1430?) anlatmak için seçtiği ikona görselliğine karşılık, Luis Buñuel'in tercihi "acayip ve garayip" hikâyeleri ile mizaha yaslanan halk anlatılarının tadındadır. *Çölün Simon*'u (*Simon del desierto*, 1965) filmini çekmeğe onu ikna eden, sinemacı arkadaşının eline bir kitap tutuşturan ünlü şair Lorca olmuştur. Kitap 13. yüzyılda derlenmiş bir Hıristiyan azizleri menakıbnamesidir; içinde Şem'un-u Amudî (yani çölün ortasında bir sütun üzerinde yıllarca yaşayan Simeon Stylites) hakkında şu cümleyi görünce, Buñuel daha önce hiç yapmadığı bir şeyi yapmağa, "tarihi bir film" çekmeğe karar verir: "Yanan bir mumun yağı damlar gibi, sütundan aşağı doğru bok akıyordu" (De la Colina 1992: 177).

Tarihi gerçekliği birebir aktarmak, ya da "olduğu gibi yansıtmak" kaygısı gibi bir ham gerçekçiliğe yer yoktur bu filmlerde. Tarkovski bir başka zamanı sinemaya aktarmak konusundaki tavrını şöyle anlatır:

Onbeşinci yüzyıldan kalan şeyleri ne kadar esaslı bir şekilde incelersek inceleyelim, o zamanı olduğu gibi yeniden canlandıramayız. O zamanı yaşayan insanlara göre bizim o zaman hakkındaki farkındalığımız tamamiyle farklı. Rublev'in "Teslis" ikonasını da onun çağdaşları gibi algılamıyoruz ama "Teslis" ikonası yüzyıllardır yaşayıp duruyor... Biz de onun yirminci yüzyılda canlı ve anlaşılır olan insani ve ruhi anlamına eğilebiliriz. "Teslis"in ortaya

çıkmasını sağlayan gerçekliğe işte biz böyle yaklaştık. Bu yaklaşımın sonucu olarak, bir müze canlandırması ya da arkaizm izlenimi verecek unsurları kullanmaktan özellikle kaçındık (Tarkovsky 1986: 79).

Carl Theodor Dreyer'ın da Jeanne d'Arc'ın (ö.1431) kilise mahkemesi önündeki sorgu ve savunma sürecini anlattığı filmine (*Jean d'Arc'ın Tutkusu* [*Le Passion de Jean d'Arc*] 1928) yakıştırdığı yaklaşım farklı değil: "Temayı kostüme film düzeyinde ele almak[tansa] ... önemli olan seyircinin geçmişe yumulmasını sağlamaktı. ... mahkeme sürecinin belgelerini etraflıca çalışmak şarttı; ama o çağın giysilerini ve bunun gibi şeyleri çalışmadım. ... 'güzelleştirme'den tamamiyle kaçındım, oyuncularımın makyaj malzemesini ellemeye dahi izinleri yoktu." [Skoller 1975: 47-50.] Dreyer'a göre sanat içsel olanı anlatmalıdır, özellikle natüralizme batmış sinema kendisini gerçekten "soyutlamayı" bilmelidir.

Buñuel de bir yandan ortaçağa ait derin sessizliği anlamak isteyecek kadar tarihçidir, öte yandan Simeon'u tahrik etmeğe gelen (Sylvia Pinal'in oynadığı) şeytana denizci kız kıyafeti ve jartiyerli siyah çorap giydirecek kadar sinemacı. Ateisttir, komünisttir hayatının büyük bir bölümünde, ama Sovyetler Birliği'nde ruhaniyete yaslanan muhalefet hareketinin başını çekenlerden Tarkovski'nin en sevdiği yönetmendir. Parasızlıktan bitiremediği, daha doğrusu ani bir geçişle azizi uçakla Mexico City'de bir diskoteğe götürüp bitirmek zorunda kaldığı, elli dakikalık Simeon filminden bir kaç yıl önce çektiği *Nazarin* (1959) dahil bir çok filminde anlamak istediği şeyler arasında ruhaniyetin doğası vardır çünkü ruhaniyet taşıma iddiasının başkalarını sömürmeye nasıl uygun bir zemin hazırladığının bilincindedir ama ruhaniyet arayışının masum, hatta arındırıcı olabileceğini bilir. Simeon'dan çok daha sonra yaşayan, muktedir bir kilisenin zavallıların derdine derman olamadığı gerçeğiyle yüz yüze kalan Nazarin de sonuçta yalnızlık, doğa ve Tanrı ile baş başa kalabileceği duru bir yalnızlık peşindedir, azizlik ayağına takılır. Peşinden gelenlere "kendinize aziz olun, bu yükü taşıyamam" diye haykırır, onların gözünde mertebesi daha da yükselir.

Kudsiyeti, ruhaniyeti her yerde bulmak mümkün. Doğa güçlerinde mesela. *Vange'li Töre'nin Kızı* adlı 13. yüzyıl halk efsanesinden yola çıkan Ingmar Bergman'ın *Kızpınar* (*Jungfrukällan* / *Virgin Spring*, 1960) filminde bir aziz varsa, bu sudur, yani pınarın ta kendisidir. Şu çirkef dünyanın İskandinavya'da bir bey kızına layık gördüğü muamelenin ardından arınmak varsa, filmdeki karakterlerin hiçbiri o mertebeye ulaşamayacaklardır. İntikamını kendi elleriyle alan Töre, böylelikle günaha battığının farkındadır, kızının da azize olmadığını bilir. Zaten efsane onların değil, pınarın efsanesidir.

Derek Jarman'ın *Sebastiane*'ında (1976) ise aziz şaşırtıcı derecede insandır. Evet, inancı uğruna her şeyi göze alacak kadar davasının eridir. Aynı zamanda hem kendisinin hem dünyanın erotizminin sürekli farkındadır. Baştan sona dünyevî olanın, suyun, güneşin, özellikle de insan bedeninin şiirsel cazibesiyle örülmüştür film. Bunda da Jarman'ın aziz adına utanacak,

örtecek bir şey görmediği apaçıktır. Bedenin, tenin çekiciliğinin ne demek olduğunu, bunun da bin bir şekil alacağını bilmeyen aziz olabilir mi? Ama Jarman'ın derdi bununla sınırlı değildir. Zaten, Hıristiyan olduğu ve dinini yaydığı için Roma İmparatorluğu'nda 287 yılında acılar içinde öldürüldüğüne inanılan ve buna göre yüzlerce kez resmedilen Sebastian'ın kişiliğinde erotik ve eşcinsel bir aziz figürü bulmak konusunda Derek Jarman ilk değildir. Onun asıl anlamak istediği, erotizmin, tüm bedenselliği ile yaşanan aşkın, ruhi aşkınlıkla olan ilişkisidir, yani vücudun vecd ile ilişkisi.

Dreyer insan yüzünün ifade gücüne hayrandır, yüzlerce değişik açıdan ve ışıktan bakmağa doyamaz, özellikle Jeanne d'Arc'ın derin acısını yaşatması için yönetmeninden bayağı eziyet gördüğü söylenen Renée Falconetti'nin yüzüne... (Mesela Dreyer'in oyuncusunu saatlerce taş zemin üzerinde diz çökmüş şekilde oturttuğu anlatılır). Bu yüzden filmde nadiren yakın plandan başka çekimler kullanılır. Dreyer de tarih araştırmasını yapmıştır; film, yönetmenin aylarca Fransa Milli Kütüphanesi'nde incelediği ve senaryosunu dayandırdığı mahkeme tutanaklarının görüntüleri ile açılır ama onun için asıl arşiv insanların yüzüdür. Modern çağlarda rağbet görmeyen *kıyâfet* (fizyonomi) ilmindeki gibi, yüz ruhun haritasıdır. Yargıç Cauchon'un suratına bakan onun zalim olduğunu anlar, azizeye yumuşak yaklaşan bir diğer yargıcı ise temiz yüzüyle Antonin Artaud oynar. Patti Smith dahil bir çok modern sanatçıya ilham kaynağı olan filmin en sağlam addedilen kopyasının, hâlâ anlaşılamayan bir sebeple, 1981'de Norveç'te bir ruh sağlığı hastahanesinde bulunması kaderin cilvesidir herhalde.

Kenzi Mizoguchi'nin *Oharu'nun Yaşamı* (*Saikaku ichidai onna*, 1952) ise, düşe kalka, daha doğrusu düşe düşe, aşkınlığa yaklaşır. Kendisine çektiren değişik erkeklerin (baba, patron, ağa, sevgili, müşteri) ve fırsat bulduklarında kendi iktidar alanlarını korumak adına bu çarka katılan kadınların elinde basamak basamak düştükçe, kahpe olanın Oharu değil düzen olduğu gerçeği etrafında kirlenme arınmaya dönüşür (*Kamelyalı Kadın*'ı, yahut *La Traviata*'yı hatırlayabilirsiniz burada.) Aşkınlığa varıp varmadığı, yani erip ermediği tartışılabilir ama bunu yorumlamak için bilhassa son karelere yakından bakmak gerekecektir.

Mizoguchi de hem bir dönemle uğraşmaktadır filminde (17. yüzyıl Japon toplumu) hem o döneme ait bir yazılı eserle (Saikaku İhara'nın *Aşkdolu bir kadının hayatı* adlı romanı). Filmin Oharu'nun kimliğini ve perspektifini romandakinden daha güçlü bir şekilde ortaya çıkarması, Saikaku'ya sadakatsizlikten çok, çağının sapına kadar eril samurai kültürünü eleştirmesiyle öne çıkan bu yazarı 20. yüzyılın diline hakkıyla aktarmak olarak yorumlanabilir.

Düzen ve kadın dediğimiz an, saç konusunu hafife alamayacağımız âşikârdır, hangi toplum söz konusu olursa olsun. Tokugawa Japonyasında "aşk dolu bir kadın"ın saçları birilerini tehdit eder. Oharu'nun çektiği onca eziyet arasında hiç biri makas saçına değdiğindeki kadar kıvrandırmaz onu. Kolay değil, evinde hizmetkârlık yaptığı hanımı için saçsızlık, kahredici olsa

da, kocadan gizlenmesi gereken estetik bir meseledir. Ama Oharu için o kötü kaderin, ezilmişliklerin, hataların, günahların, noksan isyanların hatırlatıcısı, damgalanmışlığın belgesi olacaktır. Jeanne d'Arc'ın yüzünde, yakılırken bile, saçları kazınırken gördüğümüz acıyı (kendi acısına o dahi şaşıyor gibidir) göremeyiz. *V for Vendetta*'nın (James McTeigue, 2005) Evie'sinin maruz kaldığı işkence de aynı şekilde (Dreyer'in filminden esinlenmişe benzeyen sahnede) saçlarından "arındırılırken" katmerlendiğine göre, çok uzak bir gelecekte bile kadınların toplumsal rollerini saçları üzerinden düşünmeğe devam etme tehlikesi var. Kısacası, kadın azarsa saçını kazırlar, onlara bazı çizgileri hatırlatmanın en etkili yolu budur.

Seçkideki filmlerin çoğunu birbirine bağlayan bir diğer motif, yoldur. Âşık Kerib (yani Âşık Garib) (*Ashuk-Garibi*, Sergei Paradjanov, 1988), maceraları sırasında rastladığı bir yaşlı âşığın yatağında ölmesine izin vermez. Veremez çünkü onu yatağından kaldırırken söylediği gibi "âşık yolda ölür." Paradjanov âşık kültürünü iyi bilir, Tiflis'te büyürken annesinin, kadın arkadaşlarıyla kostümler tasarlayıp, evlerinin balkonunda Leyla ve Mecnun, Âşık Garib Hikâyesi gibi anlatıları "sahnelediğini" seyretmiştir kaç kez. En azından onyedinci yüzyıldan bu yana Anadolu'da ve Kafkasya'da çok popüler olmuş bu hikâyeyi, Lermontov'un bir Tatar anlatıcıdan derlediği haliyle filme almağa karar verir. Ve filmini, sinemanın yol ve çile nedir bilen bir diğer "âşığına," Tarkovski'ye adar.

Ama tabii yola düşenin başına neler geleceği de belli olmaz. Âşık Garib'in derdi tatlıya bağlanır, çünkü hikâye mantıklı olmak zorunluluğundan azade bir şekilde anlatıcının ve onun gönlünü hoş tutmak istediği dinleyicinin/

seyircinin keyfine göre akar gider. Paradjanov elini gizlemez, bilakis, kahvede sazıyla efsane okuyan, hikâyeye müdahale ettiğini bilmemizden çekinmeyen âşıklar gibi açık eder: üzerine kuş konmuş bir kamera göstererek göz kırpar seyirciye.

Hal Ashby'nin Woody Guthrie'si de (*Şöhret Yolunda* [*Bound for Glory*], 1976), geleneksel âşık kültüründen feyz almış gibidir, seçmek zorunda kaldığında yolu seçer, isterse ailesi bahasına olsun. Yol boyunca, geride bıraktığını dahi aşan kitlesel bir yoksullukla karşılaşır. Günümüzde sık sık hatırlamak zorunda kaldığımız Büyük Buhran yıllarıdır ve Guthrie halkın çekisini seslendirmek ister.

Bir diğer açıdan da, 20. yüzyılın bu Amerikalı ozanı geleneksel ve evrensel âşık kültürünün varisidir. İktibas hakkı kültürünün her türlü kültürel üretim ortamına hâkim olamadığı bir yerler hâlâ vardır onun dünyasında. Şarkı sözleri devamlı değişir, hem kendisi değiştirir hem başkaları. "*This land is your land, this land is my land / from California to the New York Island* (bu topraklar senin, benim bu topraklar / Kaliforniya'dan taa New York'a kadar)" sözleriyle bilinen ünlü parçasını, 1940'larda adeta ikinci bir ulusal marş gibi kitleler üzerinde etki yapan "*God bless America* (Tanrı Amerika'yı kutsasın)"daki güzellemeyi abartılı bulduğu için yazar, çünkü Guthrie Amerikan düzeninin zalim yanını da iyi bilir. Özel mülkiyetin mutlaklaştırılmasını sorgulayan sözleri ("Orada beni durdurmağa çalışan kocaman yüksek bir duvar vardı, üzerinde bir tabela: özel mülkiyet / Arka tarafında hiç bir şey yazmıyordu, Tanrı Amerika'yı benim için kutsadı.") sonradan neredeyse "*God bless America*" kadar popülerleşen "*This land is your land*"in çoğu versiyonunda "unutulur." [Woody'nin oğlu Arlo Guthrie hatırlamakla kalmaz, babasının yazdığı sözleri az değiştirerek kıtayı daha anlaşılır kılar: "Yürürken bir tabela gördüm. Tabelada 'Girilmez' yazılıydı / Ama arka tarafında hiç bir şey yazmıyordu. O taraf senin ve benim için yapılmıştı" [Jackson 2002: 255-265].

Ortaçağlarda Hıristiyan olarak yola düşenlerin karşısına ergeç paganizm çıkacaktır. Tarkovski'nin şeytanîleştirmeden, hatta estetik çekiciliğiyle, yabanî ruhaniyetiyle gösterdiği ırmak başındaki ritüele (anti-vaftiz?) Rublev gözlerini kırpmadan, hayret içinde bakar. Zaten ârif olan dünyanın her türlü halini seyreder, yargılamak zâhidlerin işidir. Tarkovski'nin Rusçu yanını da hatırlamalıyız burada; atalar dinine, halkının kadim inanışlarına düşmanca bakamaz. Sebastiane'ın dünyasında ise bir avuç Hıristiyan paganizmin ortasında yaşar, ama asıl o dünyayı kuşatacak olan onun gibi inananlardır, zulmüne dirense de şiirini kucaklamaktan, hatta acısının verebileceği hazzı tanımaktan kaçınmasına gerek yoktur.

Bergman'ın resmettiği dünyada (Hazreti İsa'dan bin iki yüz küsur yıl sonra hâlâ paganizmi eritememiş olan İskandinavya'da) ise inananların o denli özgüveni yoktur ya da Bergman ahlakçılıktan vazgeçemez. Töre'nin kızının kilise yolunda karşısına çıkan paganizm hepten karanlıktır. Orijinal hikâyeye

senaryo aşamasında eklenen İngeri, yani Töre'nin kızının üvey kardeşi, kara saçlarıyla pagan tanrı Odin'e dua okumaktadır filmin açılış sahnesinde, evli değildir ama hamiledir. Sonradan bey kızının başına gelenleri uzaktan, "o sarı saçlarını göstere göstere döker saçar, bin bir cilveyle sardırır mısın, işte böyle olur" dercesine seyreder. Kardeşini yalnız bırakmış, bir diğer pagan karakterin, köprü bekçisinin kulübesine gitmeyi tercih etmiştir.

Zaten eşikler ve köprüler tekinsiz yerlerdir. Lütfi Akad'ın *Kızılırmak-Karakoyun*'unda (1967) köylüler, kendi küçük dünyaları ile sınırlı da olsa yakından yaşadıkları bir adaletsizliğe, üstelik aşk üzerine zulüm gölgesi düşüren bir adaletsizliğe başkaldırmak üzere yola düşerler. Ancak aşmaları gereken bir köprü vardır, aşabilecekler midir? Bu filmin bir diğer özelliği, dar anlamında sinemasal bir değerlendirmenin dışına taşar. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türk kültür hayatının "azizleştirdiği" iki büyük isim bu filmde sonradan çok parlayacak kariyerlerinin erken başarılarına imza atmışlardır: biri, oyuncu olarak Yılmaz Güney (ilk seçkimizde yer alan, ancak gösterime uygun kopyasını bulamadığımız için programdan çıkarılan *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* filminin [1959] yönetmeni Atıf Yılmaz, anılarında, reji ve senaryo yardımcısı olarak sette bulunan Yılmaz Güney'i Karacaoğlan rolünde oynatmayı akıl edememiş olduğu için çok hayıflanır). Diğeri, saz ustası olarak filmin müziklerini yapan arabesk-öncesi Orhan Gencebay (Balık Ayhan bir televizyon programında "Gencebay, bizim müziğin evliyasıdır," demişti).

Asileri azizlerle aynı yere koymak yakışık alır mı? Kimin gerçek evliyadan olduğunu bir tek Allah bilir, biz ancak kimlere evliya dendiğini biliyoruz. Halk muhayyilesi de yüzyıllardır ısrarla kimi (çoğu?) asilere ve âşıklara (onlar zaten aşk badesi içmiştir) azizlik yakıştırır, buna herhangi bir kurum tarafından resmiyet kazandırılması şart değildir. Jeanne d'Arc'ın (19

yaşında) ölümü 1431, kilise tarafından azize olarak tanınması ise 1920'dir. Yani erkek kılığında dolaşması mahkeme tarafından en büyük suçları arasında sayılan, bu konuda isyanından vazgeçeceğine dair yazılı imzalı söz veren ama "kötü huyuna" avdet ettiği için öldürülmesinde beis görülmeyen bu asi kadını asıl azizleştiren kilise değildir. Deyişleri *Kızılırmak-Karakoyun* filmine hiç açık edilmemiş bir tarihi boyut ekleyen Pir Sultan Abdal nice insanın gönlünde hem âşıktır hem asi hem aziz. Sicilya'da yaygın bir gelenek bazı eşkıyanın mezarlarını ziyaret yeri haline getirir ve kilise tarafından aziz olarak tanınmaları için mücadele verir. Che Guevara malum. Azizleştirilen asiler üzerinden halkın zulüm ve adalete, düzenin ve yasaların ötesinde meşruluğunu bulan aşkın bir adalete dair bir dil geliştirmesinin tarihi çok eskilere gider ve çok yaygındır.

Ama bu dil, silah ve yiğitlik romantizmiyle süslenerek mesela, kolayca sömürülebilir de. Francesco Rosi'nin 20. yüzyıl Sicilya tarihinin namlı eşkiyası *Salvatore Giuliano*'ya (1962) bakışı, filme hakim olan pusu grisi kadar soğuktur. Yüzünü bir tek yakın planla dahi görmediğimiz Giuliano, adanın feodal artıklarıyla iç içe geçmiş mafyasıyla çalışan bir hayduttur; bırakın aziz olmayı yiğit bile değildir. Zaten bu filmde kahraman yoktur. Giuliano çetesinin kurşunladığı sosyalist köylülere sempati duyabiliriz ama onları da özdeşleşecek kadar tanımayız. Filmin başında yerde yatan vurulmuş adamla ilgili tüm detayların serinkanlı, bilimsel, objektif bir şekilde polis raporuna kaydedildiğini görürüz. Aynı sahneye filmin sonunda döndüğümüzde o görüntüyü ciddiye alamayacak kadar çok şey bilir seyirci. Ne objektiflik taslayan resmi belgeler (yani tarihçilerin pek güvendiği polis raporları, gazeteler, mahkeme kayıtları) kurtulur Rosi'nin soğuk gri bakışının delici tahlilinden, ne de mafyatik çetecilerin mahkeme sürecinde sapır sapır dökülen delikanlılık oyunları.

Ancak Rosi'nin kendi görüşü ne olursa olsun, o da bilir ki, Salvatore Giuliano halkın ezberinde Robin Hood gibi "zenginden alıp fakire veren" bir karakter olarak yorumlanabilir. Nitekim Rosi'nin içinde yetiştiği yeni-gerçekçiliğin ötesine geçen, her türlü duygusallıktan arınmış bir belgesel tadını koruduğu filmde, yaşlı bir köylü burnuna kamera dayandığında bu yorumu sunarak rolünü yapar. Endüstri-öncesi köylü toplumlarının kendine has büyük anlatısında roller oldukça keskin hatlarla biçilmiştir, Rosi de Giuliano'ya ne rolün düştüğünün farkındadır. Onbeşinci yüzyılın çoban kızından yirminci yüzyılın Sicilya'lı köy delikanlılarına, ismini yazamayan insanların dünyasıdır bu: Jeanne d'Arc'ın mahkemesi sırasında sıra imzaya gelince yargıçlar sırıtır önce, sonra birisi elini tutar ve yazdırır; Giuliano çetesinin davasında hakim "Daha önce söylediklerini inkar ediyorsun ama bu ifadenin altındaki imza senin değil mi?" diye sorar, "Ne bileyim," der sanık, "bütün X'ler birbirinin aynı değil mi?"

Peki post-endüstriyel çağın asilerini ve azizlerini bekleyen, her "şey" ve "konsept" gibi, metalaştırılmak mıdır? İstanbul gibi aziz bir şehrin bile

markalaştırılmasını talep eden bir çağda, asiler, azizler, âşıklar birer pop ikonuna dönüşme kaderinden kaçınabilir mi? Mesela V, bir pop ikonu mudur yoksa halkın nazarında azizleşen asiler halkasının, yüzyıllardır sürdürülen zulüm ve adalet anlatısının, yeni bir temsilcisi mi? Soyut bir hürriyet derdinden öte V'nin neye isyan ettiğini biliyor muyuz? Binlerce, milyonlarca Guy Fawkes maskesi ile insanların sokakları doldurması, iyimserseniz, Pir Sultan Abdal'ın "sayılmayız parmak ile" deyişindeki dayanışmayı çağrıştırabilir ama, kötümserseniz, yoksa gerçekçi mi demeli, "elektronik tasarım / mekanik üretim / acele posta" çağının pazarlama tekniklerini de. Meşrebinize kalmış.

Kaynakça

Aberth, John (2003), *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York ve Londra: Routledge.

De la Colina, Jose ve Tomas Perez Turrent (1992), *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel*. İngilizce'ye çeviren: Paul Lenti. New York: Marsilio.

Fraser, Peter (1998), *Images of the Passion: The Sacramental Mode in Film*. Westport, Connecticut: Praeger.

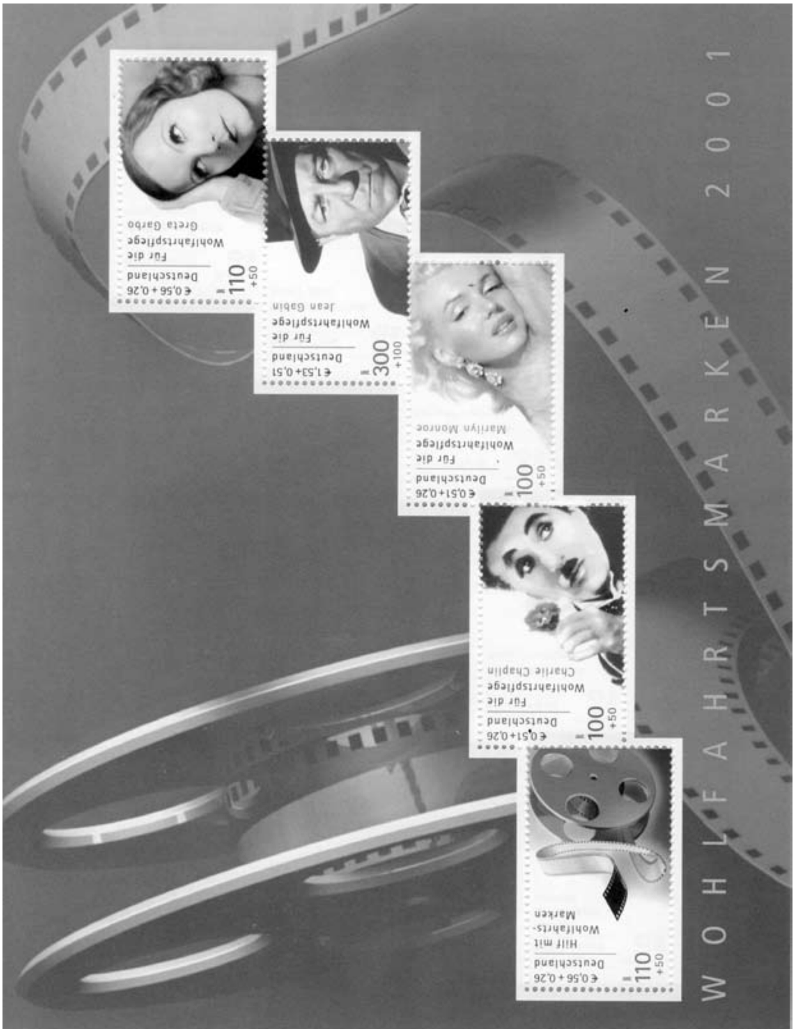
Jackson, Mark Allan (2002), "Is This Song Your Song Anymore?: Revisioning Woody Guthrie's 'This Land Is Your Land'", *American Music* 20: 249-276.

Skoller, Donald (haz. ve çev.) (1973), *Dreyer in Double Reflection: Translation of Carl Thedor Dreyer's Writings About the Film*. New York: Dutton.

Steene, Birgitta (1975), "The Virgin Spring", *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*, Stuart Kaminsky (Haz.), Londra: Oxford University Press., s. 215-222.

Tarkovsky, Andrey (1986), *Sculpting in Time: Reflections on Cinema*. İngilizce'ye çeviren: Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press.

Yılmaz, Atıf (1991), *Hayallerim Aşkım ve Ben*. İstanbul: Simavi Yayınları.



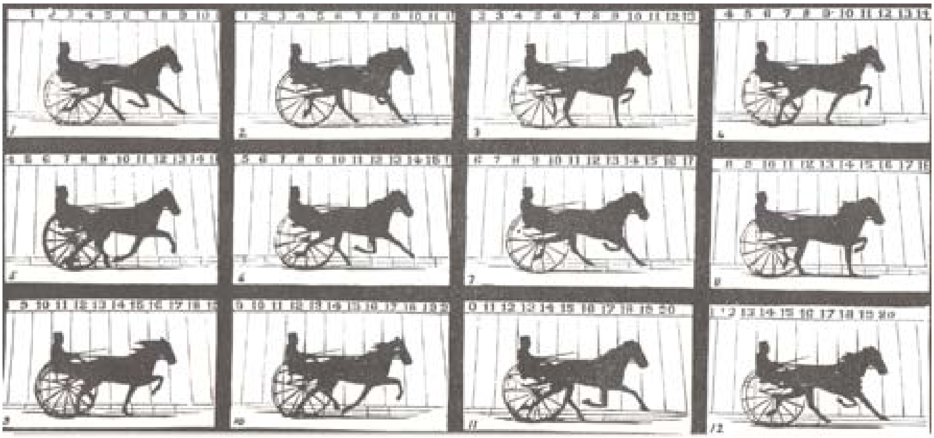
Deutsche Post'un 2001 yılında çıkardığı sinema konulu pul serisi.
Charlie Chaplin - Marilyn Monroe - Jean Gabin - Greta Garbo

İç içe Geçmiş Tarihler

Occident Adlı Yarış Atı ve Fotoğraf Teknolojilerinin Gelişiminde Kritik Kesişmeler

Zeynep Devrim GÜRSEL*

Tarihçiler "iç içe geçmiş tarihler" (entangled histories) kavramını -karşılaştırmalı tarih çalışmasından daha kapsamlı bir inceleme alanı olarak- kesişme ve içiçe geçme durumunu vurgulamak için kullanmaktadırlar. Bu, tarih alanında bir "karşılıklı etkileme ve birbirlerini inşa sürecini" (Kocka: 42) nitelemektedir. Tarihçilerin bu kavramı "genellikle ulusal düzeydeki toplumsal, kültürel, siyasi oluşumlara" ilişkin olarak kullanmalarına karşın, bu yazıda "iç içe geçmiş tarihlerin" özellikle teknoloji tarihinde ne derece işlevsel olduğunu vurgulamaya çalışacağım (Werner 31). Özellikle, iletişim, ulaşım, askeri şiddet, emperyalizm, sermaye akışı ve temsil tekniklerinin tarihlerini bir arada değerlendirmenin önemine değinmek istiyorum. Bu alanların iç içe geçmiş tarihlerine eğilmek, zaman ve mekân algısındaki kaymaları, toplumsal tahayyüldeki dönüşümleri somut olarak değerlendirebilmemizi sağlayacağından, tarihin belirli bir anında nelerin tahayyül edilebileceğini bizlere gösterecektir.



Occident Koşuyor (Occident Trotting)

*Yrd.Doç.Dr., Michigan Üniversitesi, Anropoloji Bölümü, zgursel@umich.edu
İngilizceden çeviren Ahmet Gürata

Occident Adlı Yarış Atının Hikâyesi

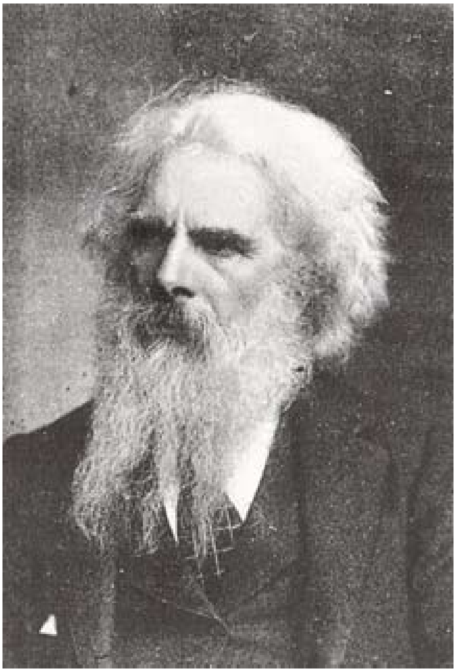
İç içe geçmiş tarihleri incelemenin getirilerini vurgulamak için, öncelikle zaman-hareket konusunu ele alan ilk fotoğraflara bakalım. Eadweard Muybridge'in "Dörtnala Koşan At" başlıklı çalışmasına sinema araştırmalarında sıklıkla göndermede bulunulmasına karşın, haber fotoğrafçılığının tarihinde hemen hemen hiç değinilmez. Oysa ki, bu bir dizi fotoğrafın çekimi başlı başına bir haber konusudur. *Occident Koşuyor* (*Occident Trotting*) adlı filmi oluşturan kareler, dörtnala giden bir atın aynı anda dört ayağının birden yerden kesildiğini kanıtlıyordu. Fotoğraflar, bu anlamda da geniş çevrelerce sinemanın öncüsü olarak biliniyor. Bu hikâyeyi yeniden değerlendirirken, olayın kahramanı olan üç ilginç karakteri de ele almak istiyorum: Eadweard Muybridge, Leland Stanford ve dünyanın ilk sinema yıldızı olan yarış atı Occident.[1] Her üç karakterin yaşamöyküsü de, keşif ve hız konuları açısından son derece anlamlı. At fikrini ortaya atan ve deneyin finansmanını üstlenen Leland Stanford olmuştu. İş hayatına avukat olarak başlayan Stanford, "altına hücum" döneminde Batı'ya gelmiş ve servetini kazı malzemeleri satarak oluşturmuştu. 1872'de Muybridge ile tanıştığında, California Valiliği görevinde bulunmuştu ve Merkez Pasifik Demiryolları'nın Başkanıydı. Bundan üç yıl önceyse, demiryolunun inşasından sorumlu "Dört Büyükler"den biri olarak Stanford, Utah'da Amerika kıtasını bir uçtan öbürüne bağlayan demiryolu hattını tamamlayacak olan son altın vidayı yerine çakma onurunu edinmişti. İster lokomotifler isterse atlar konusunda olsun, Stanford'ın hıza olan tutkusu, zaman ve mekân algısının değişiminde önemli bir role sahip olan demiryolunun hayata geçirilmesinde etkin bir konuma sahip olmasına neden olmuştu. Demiryolu, uzak mesafeleri aşma olanağı sağlamanın yanı sıra, saatleri standart hale getirerek modern zamanın doğasını önemli ölçüde etkilemiştir.

Leland Stanford (1824-1893)

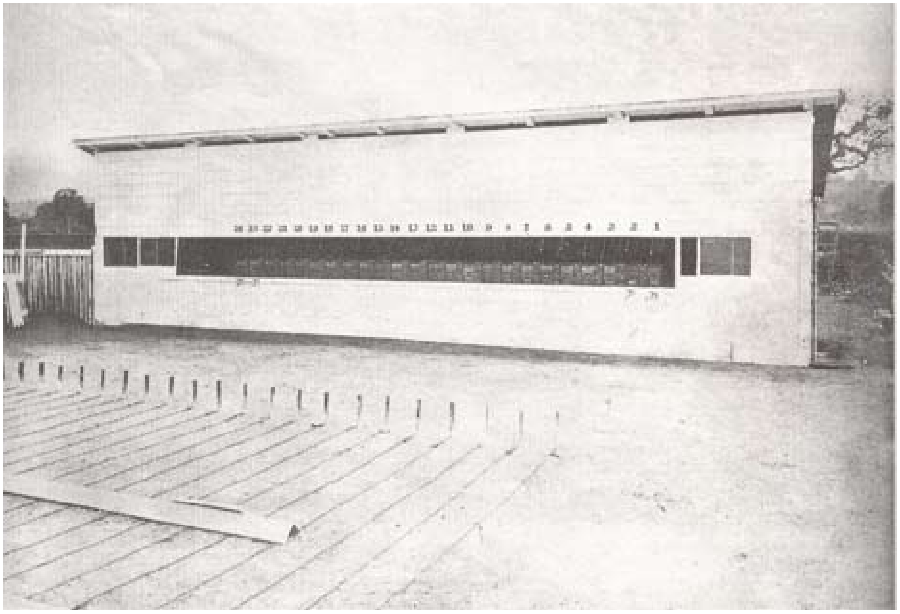
Pasifik Yakası'nın en iyi fotoğrafçısı olarak bilinen Muybridge (İngiltere'de Edward Muggeridge

1 Garp ya da Batı anlamına gelen "Occident" aslında atın orijinal adı değildir. Yarış atına neden bu adın verildiğine dair herhangi bir belgeye ulaşamadım, ancak kaynaklarda atın isminin önceden "Wonder" olduğu belirtiliyordu. Bu da bana ismin, girişimci Leland Stanford açısından özel bir öneme sahip olan Kaliforniya'ya coğrafi bir gönderme olarak konulmuş olabileceğini düşündürttü.

adıyla dünyaya gelmiştir) ise çağdaş zaman ve mekân algısına etkide bulunan bir başka isimdir. Muybridge'in çalışmalarının çeşitliliğini anlamamız için fotoğrafladığı konulara bir göz atmamız yeterli: Yosemite Geyser Kaynakları; Merkez Union ve Güney Pasifik demiryolları; Modoc savaşları ve yanardağ bölgesi; kıyı ve maden sahaları; Çinliler ve Kızılderililer... Yosemite bölgesinde çektiği manzara fotoğrafları kartpostal olarak popüler olmuş, başlangıçta tüketilebilir görsel bir nesneyken daha sonra tarihsel belge olarak değer kazanmıştır. Ayrıca Muybridge bu bölgeyi önemli değişimlerin olduğu bir dönemde fotoğraflamıştır. Demiryolunu belgeleme görevinin yanı sıra, bir çok askeri tatbikatta da fotoğrafçı olarak görev yapmıştır. Occident'in 1872'de çektiği fotoğraflarının basında yer almasından bir kaç ay sonra, Muybridge Modoc kızılderilileri ile istilacı ABD ordusu arasındaki çarpışmaları görüntülüyordu. Kimbilir belki de, hızlı hareketine karşın bir atı durağan olarak fotoğraflamayı başarmasının ardında, manzarının sürekli değişimine tanıklık etmesi ve bu nedenle de mekânı sabit bir fon olarak görmeyişi yatıyordu. Muybridge, belirli bir noktadaki bir nesneyi fotoğraflamayı değil, uzamda zaman içinde hareket eden bir nesneyi görsel olarak yakalamayı başarmıştı. Muybridge ve Stanford, hareketin temsil sürecini tetiklemesini sağlayabildikleri için, hareketi temsil etmeyi başarmışlardı. Bu konuyu incelemek için, Muybridge ve Stanford'ın objektif kapağının yeterince hızlı açılıp kapanmasını nasıl sağladıklarına yakından bakalım. At, 12 adet sabit fotoğraf makinesinin önünden yarım saniyenin altında bir hızla geçtiği için, objektifin düzenli aralıklarla ellle açılıp kapatılması imkânsızdı. Bunun üzerine Occident'in koşarken aynı zamanda objektif kapaklarını harekete geçirmesini sağlayacak bir mekanizma geliştirilmesine karar verildi -bu da sözkonusu "hareket" fotoğraflarının nasıl gerçekleştirildiğini açıklıyor. Ancak, makinaları harekete geçirmek üzere tasarlanan çubuklar fazlasıyla kabaydılar ve bir türlü yeterince hızlı tepki vermiyorlardı. Bunun üzerine Kaliforniya'daki Stanford-Oakland demiryolu inşaatında çalışan genç bir mühendis, elektrik kablolarının kullanılmasını önerdi. Böylece hareketi temsil edebilmek konusundaki teknik güçlükler karşısında, Muybridge'in imdadına demiryolu teknolojisi yetişti.



Eadweard Muybridge (1830-1904)



Occident'in fotoğraflarının çekimi sırasında kameraları harekete geçiren mekanizma. (Palo Alto, 1878)

Occident ise, Stanford'ın dikkatini çekmeden önce bir kasabın yük arabasını çekiyordu ve kısırlaştırılmıştı. Hız konusunda ise üstün bir beceriye sahipti. 1873'te bu konudaki dünya rekorunu kıracaktı. Stanford Yarış Atları Harası'ndaki ünlü eğitim ve yetiştirme programına alınan ilk at olaraksa, kusursuz bir yatırımdı. Stanford tarafından 4.500 dolara satın alınmasına karşılık, koşusunun Muybridge tarafından belgelendiği yıl Occident'e 20.000 dolar değer biçiliyordu. Buradan hareketle, Occident adlı atın fotoğraf çekiminin, bir diğer deyişle, bir teknolojinin ortaya çıkış ve sinemanın doğuş öyküsünün, karmaşık bir anlatı olduğunu söyleyebiliriz. Bu konu, farklı disiplinler içerisinde öğretilen ve değerlendirilen tarihlerin iç içe geçtiği noktada yer almaktadır. Bu anlatının coğrafi mekânı, ulaşım, iletişim, sanayileşme, sermaye değişimi ile doğal kaynaklar açısından zengin ve mücadelelere neden olmuştur -atın adının Occident (Batı) olması tesadüfi değildir. Değerlendirdiğimiz anlatı ise, sözkonusu mekânın algılanması, kullanımı ve mülkiyetindeki radikal değişimin bileşimi sonucu ortaya çıkmıştır. Fotoğraf tarihindeki bu çeşitli etkenlerin bileşimi ve iç içe geçmiş tarihler, bir başka teknolojik keşif anıyla ilgilenirken yeniden karşıma çıktı. Bundan sonraki bölümde, sinemanın doğumunun iç içe geçmiş tarihlerini çözümlerken öğrendiklerimi, basın fotoğrafçılığında dijital teknolojye geçiş sürecinde gözlemleyebileceğimiz kimi kesişmelere uygulamaya çalışacağım.

Haber Görüntüleri: Nereden gelir?

1990'ların ortasında dijital fotoğraf kullanımına geçilmesinden önce, haber kuruluşları görüntülerini üç temel kaynaktan alıyorlardı: Haber

ajansları, fotoğraf ajansları ve (ağırlıklı olarak tarihsel fotoğraflar içeren) arşiv koleksiyonları. Buna bağlı olarak, basında iki fotoğrafçı türüyle karşılaşılıyordu: Haber ajansı fotoğrafçıları ve fotoğraflarını haftalık ya da aylık yayın organlarına satan parça başı fotoğrafçılar. Reuters, Associated Press ya da Agence France Press gibi haber ajansları, önemli haber olaylarının görüntülerini abonelerine genellikle telsiz aracılığıyla iletiyordu. Bunlar "hızlı" fotoğraflardı. Haber dergileri ise, bir olayı izlemek ya da bir röportaj gerçekleştirmek için kadrolu ya da parça başı çalışan fotoğrafçılarını görevlendiriyorlardı. Parça başı çalışan fotoğrafçılar haber ajanslarında çalışan meslektaşları gibi aylık maaş almadıkları için, gelir düzeyleri ne kadar iş aldıklarına ve daha önceden çektikleri fotoğrafların ne kadarını satabildiklerine bağlıydı. Bir görevi yerine getirmek için günlerce çalıştıktan sonra, çektikleri fotoğraf makaralarını bağlı oldukları fotoğraf ajansına ya da işi talep eden basın kuruluşuna hava ya da karayoluyla gönderiyorlardı. Bu görüntüler ise genellikle sözkonusu olay günlük gazetelerde yer aldıktan sonra yayınlanmakla birlikte, olayla ilgili derinlemesine yorum içeren yazılara eşlik ediyordu. Bunlar, "iyi" fotoğraflar olarak nitelendiriliyordu.

Elbette bu haber ajanslarının fotoğraflarının "kötü" olduğu anlamına gelmiyordu, ancak ajans fotoğraflarına görece daha az değer veriliyordu. Bu fotoğrafların değeri ne kadar hızlı ulaştıklarıyla ölçülüyordu. Amaç olayı anında ya da olabildiğince kısa süre sonra görüntüleyebilmekti. Tek bir görüntünün iletilmesi dört ila 15 dakika arasında zaman aldığı için, ajans fotoğrafçıları olayı en iyi biçimde yorumlayacak tek kareler çekmek üzere eğitilmiştiler. Editörler genellikle bir arada bir öykü oluşturan bir dizi fotoğraf yerine, olayı en iyi açıdan yansıtan tek bir fotoğrafı servise koyuyorlardı. Ajansların renkli fotoğraf geçmesi durumunda, her bir rengin (cyan, macenta, sarı) iletilmesi yedi dakika sürüyor ve fotoğrafın özel kağıda aktarılmasıyla birlikte bu süreç yarım saati buluyordu. Bu nedenle de, bu iki fotoğraf türünün okuyuculara sunumu da farklılık gösteriyordu: Tek bir kareye karşılık, bir dizi fotoğraftan oluşan öykü... (Occident'in ardışık fotoğrafları yerine, dört ayağının da yerden kesildiği tek kareyi düşünün). Yayınlanma sıklıkları farklı olan yayınlara yönelik oldukları için, bu iki farklı tür görüntü arasında pek bir rekabet de yaşanmıyordu. İki farklı görüntü türü arasındaki hiyerarşi, parça başı çalışan fotoğrafçıların da işine yarıyordu. Olayın görüntülerinin daha önceden bazı basın organlarına yansımış olmasına karşın, okuyucuya ayrıntılı bir değerlendirme sunma olanağı ile çabalarını meşrulaştırıyorlardı. Aralarında bir rekabet yaşanmadığı için bu iki grup fotoğrafçı arasında bir tür dostluk ve işbirliği vardı: Birlikte seyahat ediyorlar, araç, şoför ve çevirmen gibi konularda birbirlerin olanaklarından yararlanıyorlardı. Eğer olay haber ajansının temsilciliğinin bulunduğu bir yerde meydana gelmişse, ajans fotoğrafçıları kaynaklar açısından daha avantajlı bir konuma sahip olabiliyordu. Öte yandan, masrafları büyük bir haber dergisi tarafından karşılanan parça başı çalışan bir fotoğrafçı da, başka bir olayda haber ajansı fotoğrafçılarına yardımcı olabiliyordu.

Basın Fotoğrafçılığından Görsel İçeriğe

Dijital görüntü ve dağıtım olanaklarının yaygınlaşmasıyla, birdenbire her türlü görüntü teknik olarak anında istenilen yere iletilebilir hale geldi. Artık her dijital fotoğrafın aynı zamanda "hızlı" fotoğraf olacağı varsayıldığından, her karenin "iyi" fotoğraf olma zorunluluğu doğdu. Farklı türde yayın organları için çalıştıklarından dolayı birlikte seyahat eden fotoğrafçılar kendilerini birdenbire fotoğrafları yayınlanacak mecralar konusunda birbirleriyle rekabet eder durumda buldular.

Kamerası ve telefon hattı olan herkese çektikleri görüntüleri dünyaya iletebilme, ardından da internet aracılığıyla farklı medya kuruluşlarına görüntü sunma olanağı sağladığı için, pek çok yorumcu dijital fotoğrafın dünyaya bakış açımızı demokratikleştireceğini savunuyordu. Dijitalizasyon, fotoğrafın yalnızca ekonomisini değil (yüksek görüntü kalitesine sahip fotoğraf makinalarının fiyatı yükselirken, görüntülerin çoğaltılma maliyeti ucuzladı), pratiğini de önemli oranda dönüştürdü. Bu dönüşümün göstergelerinden biri de, alandaki en prestijli ödüllerden biri olan Dünya Basın Fotoğrafı Yarışması'na gönderilen görüntülerin oranı. 2000 yılında dünyanın dört bir yanından yarışmaya gönderilen fotoğraflardan yalnızca % 17'si dijitalken, 2006'da bu oran % 98'e ulaştı.

Temsil alanındaki yeniliklerin tarihçesinde sermaye, ulaşım ve teknoloji arasındaki kritik ilişkiye yaptığım vurgu dikkate alınırsa, görüntü sektöründe adından en çok söz edilen (kimi zaman övgüyle, kimi zamansa sövgüyle) iki şirketin -Corbis ve Getty Images- bir ileri-teknoloji şirketi ile yatırım bankacıları tarafından kurulmuş olmalarına şaşmamalı.[2] 1989'da kurulan bir dijital görüntü bankası olan Corbis'in sahibi Bill Gates. Corbis 1999 ve 2000'de iki büyük haber fotoğraf ajansını da bünyesine kattı, SYGMA ve SABA. 1993'te kurulan Getty Images ise, daha küçük ajansları ve görüntü bankalarını satın alarak büyüdü. Benzer bir gelişme de Fransa'da yaşandı. Vietnam Savaşı sırasında çektikleri fotoğraflarla tanınan iki fotoğraf ajansı Gamma ve Rapho, Lagardere şirketler grubuna bağlı Hachette Filipacchi tarafından satın alındı. Lagardere dünyanın en büyük dergi grubuna sahip olmanın yanı sıra, dağıtım alanında önemli rol sahibi, ayrıca havacılık, uzay ve savunma sanaayinde faaliyet gösteriyor.[3]

---

2 Thomas Edison'un kinetoscope ve sinemadan çok daha önce, 1870'lerdeki ilk teknolojik buluşu, telegraf sinyallerini şeride kaydeden bir cihazdı. Jonathan Crary'e göre bu buluş, "21. yüzyıldakiler de dahil, bunu izleyecek teknolojik düzenlemelerde izlerini göreceğimiz özellikleri yansıtması açısından" oldukça anlamlıydı. Crary bu özellikleri şöyle tanımlıyor: "Enformasyon ve görsel imgenin birbirinden ayırt edilemez oluşu; ölçülebilir ve soyut akışı boş tüketim nesnesi haline getirilmesi." (2001: 33)

3 Mali açıdan başarısız bir performans sergileyen Groupe Hachette Filipacchi Fotoğraf Ajansı, 2006'da güç durumda olan şirketleri bünyesine katan bir sanayi grubu olan Green Recovery tarafından satın alındı.

Dijital fotoğrafın egemenliğinin artışı, aynı zamanda üç büyük haber ajansı olan Reuters, Associated Press ve Agence France-Presse'in görüntü sağlayıcı olarak üstün konumlarının sarsılması, Corbis ve Getty Images ile rakabet etmek durumunda kalmalarına neden oldu. 70 milyon görüntünün haklarını elinde bulunduran Getty Images, "bütün dünyada insanların her gün gördüğü görüntülerin önemli bölümünden sorumlu" bir global şirket olduğunu ilan ediyor ve "görsel içerik sektörünün yaklaşık % 25'ine sahip olduğunu" savlıyor.[4] Öte yandan, 25 milyon görüntüye sahip Corbis de, "görsel içeriğin geleceğinin biçimlendirilmesine" yardımcı olduklarını belirtiyor.

Görsel içerik sektöründeki genişleme, görüntülerin tamamen yeni bir düzeyde tüketilebilir hale gelmesi anlamına geliyor. Bu durum güzel sanatlar, haber ve reklam görüntüleri arasındaki sınırların belirsizleşmesine neden olurken, görüntüleri üretildikleri bağlamdan da koparıyor. Bu anlamda, çalışmasına tanıklık ettiğim bir satış temsilcisi, yayın kurulundaki meslektaşlarına "biraz daha zamansız 'şeyler' (görüntüler) üretmelerini beklediğini" söylüyordu. "Sürekli satabileceğimiz şeyler. Kendimizi buna kanalize etmemiz lazım: Bunu uzun bir süre satmaya devam edebilir miyiz ve tüm dünyaya satabilir miyiz?" Bu bir anlamda fotoğrafın temel ontolojisine, zaman ve mekânla kurduğu ilişkiye ters düşen bir durum. Talep edilen zamansız ve coğrafyasız bir görüntü.

Bütün Dünyada Geçerli Yüksek Değere Sahip Zamansız Görüntüler

Eadweard Muybridge'in yaşam öyküsünü kaleme alan Rebecca Solnit, 1850'lerde fotoğrafın çoğaltılmaya başlanmasının yarattığı olağanüstü heyecana değiniyor:

> Dünya giderek büyüyor ve daha karmaşık hale geliyordu. Fotoğraf bu büyümenin aracısı olmanın yanı sıra bu büyümeyi düzene koymaya, sahiplenmeye, denetimde tutmaya çalışan bir araçtı... Fotoğraf aracılığıyla görüntülerin çoğaltılması, tıpkı Manchester'daki imalathanelerin herkesin pamuklu kumaş sahibi olmasını sağlaması gibi, dünyadaki görüntü ve deneyimleri yaygınlaştırıyordu (2004: 22)

Görsel içerik sektörü tam da bu öngörüyü gerçekleştirdi. Buradan hareketle, Bill Gates'in ve Getty Images yöneticilerinin yeni binyılın Leland Stanfordları olduğunu, hatta görsel içerik bankalarının dijitalizasyon açısından, Manchester imalathanelerinin sanayileşmede üstlendiklerine benzer bir role sahip olduklarını öne sürebiliriz. Ancak, bu tür bir koşutluk bir meta olarak haber görüntüsünün karmaşık doğasını anlamamıza yardımcı olmayacaktır. Uluslararası haber fotoğrafları bir meta olarak en az 19. yüzyıldaki pamuk kadar geniş bir coğrafi alanda işlem görüyor: Bir yerde çekilen görüntüler başka

4 www.gettyimages.com.

bir yerde dağıtılıyor ve bu yolla elde edilen gelirler dağıtımın yapıldığı mekânlarda toplanıyor. Ancak, bu görüntüler aynı zamanda kültürel bir yorum içeren estetik ürünler. Haber fotoğrafları, "görsel hakikatler", gerçekliğin bildirimi olarak sunuluyor. Benzer görüntüler önemli ölçüde farklı ve çoğu zamanda çelişik anlatılara sahipken, haber görüntüleri hakikat olarak nitelendirildikleri için dünyanın biçimlendirilmesinde önemli bir role sahip.

Leland Stanford, yalnızca belirli bir bölgede son derece değerli bir kaynağı yeraltından çıkarmak amacıyla fiziksel ekipmana gereksinim duyulduğu için değil, bir çok insanın tahayyülünde altına duyulan güçlü bir arzu bulunduğu için, kazı malzemeleri satarak bir servet sahibi olmuştu. Haber fotoğraflarını seçen editörler de, görüntü sektörünü benzer bir biçimde kazıyorlar. Birer görüntü simsarı olarak editörler, görüntü gereksinimlerinin geleceği konusunda sürekli öngörüde bulunuyorlar. Dünyanın geçmişte ya da günümüzde nasıl göründüğünü belirlemekle kalmıyor, gelecekte günümüze ait hangi tür görüntülerin talep edileceğini kestirebiliyorlar. Gelecekte geçmiş nasıl görünecek? Özellikle de tarihsel olayları fotoğrafların yardımı olmadan tahayyül edebilen kuşaklar azaldıkça, görüntü simsarları, geçmişteki ve gelecek geçmişteki insanlar, mekânlar, olaylar konusundaki tahayyülümüzün aracısı durumuna gelecekler. Dünyayla ilgili görüntü ve görsel deneyim üretimi öngörülemeyecek biçimde dönüşecek.

Bu yazıda dünyanın ilk film yıldızı olan yarış atı Occident'in tanıdık öyküsünü farklı bir bağlama yerleştirmek ve basın fotoğrafçılığındaki dijitalizasyonu incelemek üzere, iç içe geçmiş tarihler kavramından yararlandım.Bu yolla sinema tarihinin bize yalnızca filmler hakkında değil, genel olarak tarih ve tarihsel araştırma konusunda yeni açılımlar sunabileceğini göstermeye çalıştım. İç içe geçmiş tarihler, farklı teknolojilerin tarihçilerini, sözkonusu teknolojinin kesiştiği diğer alanlar içerisinde temellendirebileceğimiz bir metodoloji sunuyor. İç içe geçmiş tarihler, tanımı son derece güç bir araştırma konusunu somutlaştırmanın yollarından biri olarak değerlendirilebilir: Tahayyül-edilebilirlik. Belirli bir şey belirli bir yerde belirli bir anda nasıl tahayyül edilebildi? Bir kez tahayyül edildikten sonra başka yerlere de ulaşabilecek güce nasıl erişti?

Kaynakça

Crary, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Solnit, Rebecca (2004) *River of Shadows: Eadweard Muybridge and Technological Wild West*. New York: Penguin.

Özet: Bu yazıda, teknolojik keşiflerin iç içe geçmiş tarihlerine değinmek amacıyla haber fotoğrafı sektöründe son dönemde gerçekleşen dijitale geçiş süreci ile ilk zaman-mekân fotoğrafları (Eadward Muybridge'in *Horse in Motion* [1872] adlı dizisi) birlikte ele alınacaktır. Teknolojik değişimleri kapsamlı biçimde değerlendirebilmek için iç içe geçen tarihleri gözönünde bulundurmak zorundayız. Çalıştığım alanda -fotoğraf teknolojilerinin tarihi- temsil, iletişim, ulaşım, şiddet ve sermaye akışının iç içe geçen tarihlerini yazmak ve öğretmek gerektiği görüşündeyim. Bu yöntem, pek çok teknolojik yeniliğin eşanlı olarak katkıda bulunduğu zaman ve mekân algısındaki değişimi daha iyi çözümlememize yardımcı olmanın yanı sıra teknolojilerin tarihçeleri ile belirli bir dönemde neyin tahayyül edilebilir olduğu arasındaki ilişkiyi daha iyi görmemizi sağlıyor.

Anahtar sözcükler: İç içe geçmiş tarihler, fotoğraf tarihi, tahayyül edilebilirlik

Abstract: This paper discusses the recent digitalization of the news photography industry in tandem with the production of the first time-motion photographs (Eadward Muybridge's *Horse in Motion* (1872) to underscore entangled histories of technological innovation. I argue that "thick descriptions" of technological changes require one to consider intricately entangled histories. In my own field – the history of technologies of photographic representation – I argue that there is much to be gained in writing and teaching entangled histories of representation, communication, transportation, violence and the flow of capital. This method allows one to analyze the changes in perceptions in time and space that several technological innovations contribute to simultaneously and better illustrate the connections between histories of technologies and changes in what is imaginable at any given moment.

Key words: Entangled histories, history of photographic representation, imaginabilit

Ankara sinemalarından biletler...

Son Adam
ve
‘Zincirlerinden Boşanmış Kamera’

Andreas TRESKE*

Günümüzde olağan bir uygulama ya da bir filmin başlangıç sahnesi için sıradan bir öğe olarak değerlendirilebilir. Friedrich Wilhelm Murnau’nun *Son Adam* (*Der letzte Mann*, 1924) filminin açılış sahnesinden söz ediyoruz: Kamera bir asansörün içindedir ve asansör otelin giriş katına iner. Asansörün kapısı açılır, kamera lobide ilerleyerek döner kapıya yönelir... Oysa *Son Adam*’ın çevrildiği yıllar için bu hiç de alışılageldik bir uygulama değildir. Filmin kameramanı Karl Freund bisikletin üzerindedir ve kamera bir iple gövdesine bağlıdır. Kamera asistanı, bisikleti asansörden dışarı lobiye doğru iter. Burada, film boyunca bizlere kılavuzluk edecek olan ve dönemin en ünlü oyuncuların biri olan Emil Jannings’in canlandırdığı kahramanımızla tanışırız. Burada kamera hareketinin yanında dikkatimizi çeken bir diğer unsur da, Emil Jannings’in etkileyici gür bıyıkları ve “pirinç düğmeler, iddialı bir yaka ve omuzlarının üzerinde yayılan altın motiflerle süslenmiş gülünç derecede gösterişli uzun bir paltodan” oluşan kapı görevlisi üniformasıdır (Tobias, 2008). Kamera ile birlikte lobide ilerledikçe, kapı görevlisinin varlığıyla da vurgulanan Atlantik Oteli’nin zenginliğine ve lüksüne tanıklık ederiz. Bu sahnenin ardından öyküyü -kapı görevlisi rolündeki Jannings’in düşüş öyküsünü- izlemeye başlarız.

Yönetmen F. W. Murnau ve senaryo yazarı Carl Mayer’in, bu sessiz filmde, kapanış sahnesi hariç, hiç arayazı kullanmamaları, o dönem için oldukça radikal bir seçim olarak nitelendirilebilir. Oysa günümüz izleyicisi için, *Son Adam*’ın öyküsü görece basit ve anlaşılır niteliktedir. *Son Adam*, Murnau’nun 1922 yapımlı *Nosferatu* ya da 1927’de çekilen *Gündoğumu* (*Sunrise*) filmlerinin aksine bir kült film konumuna asla gelemedi. Ancak yine de, son derece gelişmiş ve etkileyici tekniği nedeniyle sinema tarihinin başyapıtlarından biri olarak nitelendirilmelidir. *Son Adam*, görüntü yönetimi açısından sinema tekniğinin zirve noktalarından biridir. Murnau ve Freund

---

* Yrd. Doç., Bilkent Üniversitesi, İletişim ve Tasarım Bölüm Başkanı.
İngilizceden çeviren Yasemin Gümüş ve Ahmet Gürata

bu filmde, "çağdaş sinemanın en yaygın kullanılan sinema tekniklerinden bazılarına zemin hazırladıkları" için, yirminci yüzyıl sinemasının tartışmasız en önemli biçimsel yeniliklerinden birini gerçekleştirmişlerdir.

Filmde, kırka yakın çekimde kamera sabit değildir: Yalnızca pan, tilt ve kaydırma hareketinde bulunmaz, aynı zamanda gezinir, sallanır ve kapı görevlisinin bakış açısını yansıtır. Bu, bir anlamda, kameranın ifade olanaklarından yararlanarak sinema dilinin gelişimine katkıda bulunma girişimidir. Bu hareketli kamera tekniğine "die entfesselte Kamera" ya da "zincirlerinden boşanmış kamera" tekniği adı verilir (Bacher,1978).

Son Adam'a gelinceye değin kamera hemen hemen hareketsizdir. Yalnızca üç ayak üzerinde yatay ve düşey olarak hareket etmekte (pan ve tilt), araba ya da tren aracılığıyla kaydırma yapmaktadır. Bu filmde ise, mekânda özgürce hareket etmeye başlar, çevresindekileri öznel olarak keşfe koyulur. Karl Freund'un kullandığı teknik, kamerayı anlatı sürecinin bir parçası kılarken, ardından gelecek pek çok filmi ve yönetmeni de etkiler.

Murnau ve Freund'un örnek olduğu sinema tarihinin kilometretaşları arasında *Napoleon*'u (Abel Gance, 1927), Alfred Hitchcock'un 1930'lardaki filmlerini ve *Yurttaş Kane*'i (Orson Welles, 1941) sayabiliriz. Hiç kuşkusuz, uzun çekim ve hareketli kamera, *Hoşgörüsüzlük* (*Intolarance*) (D. W. Griffith, 1916) örneğinde olduğu gibi, *Son Adam* öncesinde de kullanılmıştır.

Murnau, Avusturyalı sahne yönetmeni Max Reinhard'ın öğrencisidir ve sinema deneyimi öncesinde tiyatroda sahne düzenlemesi konusunda eğitim almıştır. Filmin senaryosunu kaleme alan Carl Mayer de kamera konusunda deneyimli bir isimdir. *Scherben*'deki (Lupu Pick,1921) kamera hareketlerini 'senaryonun gereği olarak' kaleme almış, aynı zamanda *Sylvester* (Lupu Pick,

1924) filmi için de bir dizi kamera hareketi tasarlamıştır (Sadoul, 1982: 157). UFA'nın yapımlardan sorumlu müdürü ve *Son Adam*'ın yapımcısı Erich Pommer, Murnau'dan film için "çılgınca bir şeyler icat etmesini" ister. Murnau, bu uyarılar karşısında, çekimler sırasında yaptıklarını yeterli bulmaz. Daha çarpıcı bir şeylere ihtiyacı olduğunu fark eder.

Murnau, filmin anlatısının amaçları doğrultusunda, kameranın tamamen serbestçe hareket etmesi gerektiği görüşündedir. Carl Mayer'ın tasarladığı senaryo ve Freund'un kusursuz kullanımıyla, kamera filmde psikolojik bir araca -Dışavurumcu Alman sinemasının başlıca ifade aracına- dönüşür: Sarhoş Emil Jannings kayan ve her yöne hareket eden kameranın karşısında sabit durmaktadır.

Son Adam, aynı zamanda film eleştirileri de kaleme alan yönetmen Marcel Carne'yi çok heyecanlandırmıştır:

> Auf einen Wagen gestellt, glitt die Kamera dahin, erhob sich, schwebte oder schlich sich überall ein, wo die Handlung es verlangte. Sie verharrte nicht mehr konventionell auf einem Stativ, sie wurde zu einer handelnden Person des Dramas.
>
> [Bir aracın üzerinde yerleştirilen kamera, kapıdan içeri doğru kaydı, kalktı, yukarıya doğru yükseldi ve ayaklarının ucunda öykü çerçevesinde ilerledi. Kamera alışılageldiği gibi üç ayak üzerinde sabit kalmayıp, filmin oyuncularından biri oldu.] (akt. Bacher,1978.)

Murnau, Mayer ve Freund, sinema dilinin gelişimine katkıda bulunurlarken, Sadoul'un etkilerini sesli filme geçişle karşılaştırdığı bir gelişimin öncüsü oldular. Filmde, kameranın çekime konu olan mekânın derinliğini hareket aracılığıyla nasıl biçimlendirdiğine tanıklık ederiz. Çeşitli kamera hareketleri mekânı hem inşa eder hem de yeniden yapılandırır. Bu hareketlerin izlediği çizgi aynı zamanda dışavurumcu atmosferin yaratılmasına da yardımcı olur.

Murnau ise, çekime ilişkin açıklamalarında adeta kapsamlı bir mizansen kuramı geliştirir:

> All das führt zu einer Symphonie der Körper und der raeumlichen Rhythmen, dem Spiel der blossen Bewegung, lebendig und grosszuegig. All das wird moeglich, wenn die Kamera von ihrer Traegheit (materie) befreit wird.
>
> [Bütün bunlar, saf bir hareket oyunundan ibaret, canlı ve zengin bir bedenler senfonisi ve mekânsal ritm oluşturur. Bu ancak, kameranın durağanlıktan (madde halinden) kurtarılmasıyla mümkün olabilir.] (akt. Bacher 1978: 11-12.)

Kamera, bozar ve yeniden kurgular, gerilim yaratır, ardından sükuneti sağlar. Serbestçe hareket eden kamerayla Murnau, hareketli bir mekân kurmayı hedefler. Bu hareketli mekân, her türlü yaratıya olanak tanıyan nötr

bir mekâna dönüşür. Murnau, kamera hareketi aracılığıyla filmin 'melodisini' yaratmaya ve bu yolla da mimari ve tiyatradon bağımsız bir sinema sanatı kurmaya çalışır. Biçimsel ifade, anlatıyı inşa eder ya da inşasına aracılık eder, biçim içeriğe dönüşür:

> Fuer mich repraesentiert die Kamera das Auge einer Person, durch dessen Geist man die Ablaeufe auf der Leinwand beobachtet ...
>
> Die Kamera muss wirbeln und neugierig spaehen und von Platz zu Platz wechseln so beweglich wie die Gedanken selbst.
>
> [Bana göre kamera kişinin gözünü temsil eder. Sizler bu göz aracılığıyla perdeki eylemleri izlersiniz...
>
> Kamera tıpkı düşüncelerimiz gibi meraklı bir biçimde oradan oraya hareket eder ve döner durur...] (agy: 12.)

Kameranın bu tarz vurgulanması ve bir 'göz' olarak değerlendirilmesi 1920'lere özgü tipik bir yaklaşımdır. Murnau'dan kısa bir süre sonra bir başka sinemacı Dziga Vertov ise şunları yazacaktı:

> Makina karşısında insanın kendini denetleme konusundaki yetersizliğinden utanç duyuyoruz. Ancak, elektiriğin kesin çizgisini, etkin insanların düzensiz hızından daha heyecan verici buluyorsak ne yapabiliriz ki (...) Ben sinema-gözüm, ben mekanik gözüm. Ben makineyim, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde. (Vertov 1968 [1923])

Dziga Vertov, 'sinema-göz' kavramının, insanoğlunu kusurlu bir yaratık olmaktan çıkarıp daha yetkin ve kusursuz bir konuma ulaşmasına yardımcı olacağına inanıyordu. Tıpkı Murnau gibi Vertov da sinemanın edebiyat, tiyatro ve müziğin etkisiyle fazlasıyla 'romantik' ve 'teatral' hale geldiğini düşünüyordu. Bu psikolojik dram-filmlerinin "insanları bir saat gibi dakik olmaktan alıkoyduğu ve makinalarla yakınlık kurma arzusuna engel olduğu" görüşündeydi (agy).

Vertov'un kamera gözü, *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1928) filminde kusursuz biçimde sergilediği gibi, kamera ile kurgunun (montaj) teknik bir bileşiminden oluşuyordu. Bu anlamda temelleri Sovyet montaj geleneğine dayanıyordu.

Öte yandan, Murnau'nun 'zincirlerinden boşanmış' kamerası ise, hareketli mizansen ve uzun çekim ilkesine dayanıyordu. Murnau'nun teknolojik girişimi bu anlamda sinemayı gerçekliğe daha da yaklaştırıyordu. Bazin'in de belirttiği gibi, seçik odaklama ve uzun çekim, izleyicinin filmin dünyasına daha çok katılmasına olanak sağlar:

> Odak derinliği 'izleyiciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokar.' Sonuç olarak bu, 'hem izleyicinin çok daha aktif zihinsel tutumunu hem de süren aksiyona çok daha olumlu katkısını varsayar.' (...) İzleyicinin istek ve dikkatinden imgenin anlamı doğar (Monaco 2001 [1977]: 386).

Vertov ve Eisenstein'in montaj anlayışı ise, anlamın belirsizliğini reddeder. Burada izleyici, kurgunun diyalektik mantığını çözerek, A ve B çekimlerinin biraraya gelerek oluşturduğu C düşüncesini anlamlandırır.

Buna karşılık, uzun çekim ve hareketli kamera gerçekçi bir mekân yaratır. Sinema, mekânsal ilişkilerle, bir diğer deyişle mizansenle yakından ilgilidir. Yönetmenin sinemasal vizyonu burada yansır. Uzun çekim ve hareketli kameraya dayalı kuram sayesinde, sinema sistematik bir süreç haline gelir; gerçeklik ve zihinsellik, kusursuz kayıt ve saf kavramsallaştırma, Bazin ve Eisenstein'ın kuramları arasında bir 'oluş sinemasına' (cinema of becoming) dönüşür: "Eisenstein gerçekliği temsil eder (gerçeklik manipüle edilir, bu nedenle de tamamen bir kurgudur), bu sayede, gerçeklik sanata dahil olur; Bazin ise gerçekliği olduğu gibi sunar (burada dönüşen gerçeklik değil sanattır), böylece sanat gerçekliğe dahil edilmiş olur." (Menard 2003)

Günümüzde, kameranın bağımsızlığı sinema dilinin standart araçlarından biri durumuna geldiği için, 'zincirlerinden boşanmış kamera' kavramına gereksinim duyulmuyor. MTV üslubunun egemenliği ile birlikte, televizyon reklamlarının dinamizm ve gerilim ihtiyacı nedeniyle, gerçekleştirilmesi imkansız kamera hareketleri, hızlı çevrinmeler, zoomlar, 'kurşun zamanı'[1] ve her çekimde steadycam ya da vinç (jib) kullanımı o kadar yaygın ki...

Bugün Hollywood ve dünya sinemasının tanınmış yönetmenlerinin çoğu, anlatının bir öğesi olarak mekânın gerçekliğini yansıtmaktaki gücü nedeniyle hareketli kameraya başvuruyor. Örneğin, kameranın öykünün içinde, karakterlerle birlikte sürekli hareket ettiği *Dönüş Yok* (*Irreversible*) (Gaspar Noé, 2002) filminde, hareketli kamera anlatım aracı olarak farklı bir sinemasal vizyon yaratır.

Sinema anlatımında kesmeye yer vermeme eğiliminin öncülerinden biri Alfred Hitchcock'un *İp* (*Rope*, 1948) filmidir. Filmin çekildiği dönemde Hitchcock'un karşı karşıya olduğu yegane sınırlılık film bobininin 600 metre uzunluğunda oluşudur (bir bobin yaklaşık 20 dakika çekime olanak tanır). Bu nedenle de, (argo bir dille ifade edecek olursak) yönetmen 'bobini kadar konuşmak' durumundadır. *Dönüş Yok* filminde ise, kamera eylemi ve oyuncuları izlerken, çekim süresi bobin uzunluğuyla sınırlı değildir. Filmin en etkileyici sahnelerinden biri, kameranın hiç hareket etmediği 14 dakikalık tecavüz sahnesidir. Durağanlığın ve hareketsiz tanıklık etme durumunun, diğer sahnelerdeki mekânın sürekli keşfi ile oluşturduğu karşıtlık, bize Murnau, Freund ve Mayer'i anımsatır: Hareketli bir melodi gibi çalınan/kullanılan bir kamera...

---

1 İlk örneklerinden biri *Matrix* (Andy ve Larry Wachowski, 1996) filminde yer alan, çok sayıda fotoğraf makinasının ard arda elde ettiği durağan görüntüler aracılığıyla üç boyutlu hareket izlenimi yaratan çekim.

Kaynakça

Bacher, Lutz (1978) *The mobile mise-en-scene: A Critical Analysis of the Theory and Practice of Long Take Camera Movement in the Narrative Film*. New York: Arno Press.

Hamid, Rahul (2004) "Der Letzte Mann (The Last Laugh)", *Senses of Cinema*, http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/32/der_letzte_mann.html (Erişim: 24.03.2009).

Menard, David George (2003) "Bazinian Theory - Toward a synthesis of cinema - a theory of the long take moving camera", http: //www. horschamp.qc.ca/new_offscreen/synthesis_theory.html (Erişim: 24.03. 2009)

Monaco, James (2001 [1977]) *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Sadoul, Georges (1982) *Geschichte der Filmkunst*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Stanjek, Klaus (1987) "Kamerabewegungen: Gestaltungstile verschiedener Regisseure", HFF Münih Semineri Notları.

Tobias, Scott (2008) "The Last Laugh", http://www.avclub.com/articles/the-last-laugh,6874/ (Erişim 02.09.2008).

Vertov, Dziga (1968 [1923]) "'Sinema-göz'cülerin Devrimi", çev. Nijat Özön, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı) sayı: 196, 295-98.

"Karl Freund", http://www.film-zeit.de/home.php?action=result&sub= person&person_id = 11526, (Erişim: 24.03.2009)

"Unchained Camera Technique", http://en.wikipedia.org/ wiki/Unchained_Camera _Technique

"Entfesselte Kamera", http://de.wikipedia.org/wiki/Entfesselte_Kamera

Özet: Yönetmen Friedrich Wilhelm Murnau ve görüntü yönetmeni Karl Freund *Son Adam* (*Der letzte Mann*, 1924) filmi ile yirminci yüzyıl sinemasının tartışmasız en önemli biçimsel yeniliklerinden birini gerçekleştirmişlerdir. Filmde yer alan kırka yakın çekimde kamera sürekli hareket halindedir. Bu, bir anlamda, kameranın ifade olanaklarından yararlanarak sinema dilinin gelişimine katkıda bulunma girişimidir. Bu hareketli kamera tekniğine *die entfesselte Kamera* ya da "zincirlerinden boşanmış kamera" tekniği adı verilir. Hareketli mizansen ve uzun çekim ilkesine dayanan Murnau'nun görsel üslubu sinemayı gerçekliğe daha da yaklaştırır.

Anahtar sözcükler: *Son Adam* (*Der letzte Mann*, 1924), Friedrich Wilhelm Murnau, Karl Freund, zincirlerinden boşanmış kamera (*die entfesselte Kamera*).

Abstract: Director Friedrich Wilhelm Murnau and cameraman Karl Freund realized arguably one of the most important stylistic and formal innovations of the 20th century

cinema with *Last Laugh* (*Der letzte Mann*, 1924). In almost 40 shots camera was moving in the film. This is a major contribution to the development of film language by using the expressive means of the camera. This moving camera techniques is called "unchained camera" (*die entfesselte Kamera*). Murnau's visual style, which is based on mobile mise-en-scene and the long take, pushes film closer to reality.

Keywords: *Last Laugh* (*Der letzte Mann*, 1924), Friedrich Wilhelm Murnau, Karl Freund, unchained camera (*die entfesselte Kamera*).

Avrupa "Miras" Sinemasına Eleştirel Bir Bakış: *Gräfin Sophia Hatun*

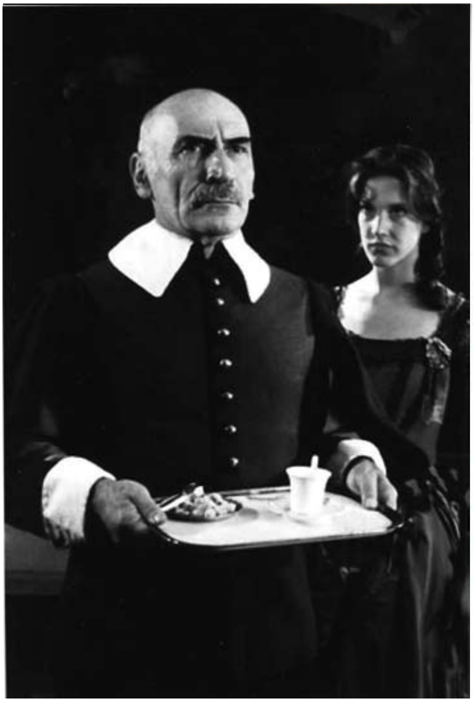
Nilgün BAYRAKTAR*

Kontes Sophia Hatun [*Gräfin Sophia Hatun*] (1997) etrafı ağaçlarla çevrili bir gölün adeta bir manzara resmini andıran görüntüsüyle açılır. Kamera yavaşca sola doğru çevrinmeye başladığında, yaşlı bir adamın türkü söyleyen sesi duyulur. Kamera, gölün kenarına çökmüş türkü söyleyen adamı çerçevenin merkezine yerleştirinceye değin hareket eder. Kar taneleriyle süslenen görüntüde, siyahlar içindeki adam Haydar Haydar türküsünü söylemektedir (altyazıda türkünün çevirisine yer verilmez): "Kah çıkarım gökyüzüne seyderim alemi / Kah inerim yeryüzüne seyreder âlem beni. / Haydar Haydar, seyreder âlem beni. / Seyreder âlem beni." Türkünün ortasında ekran kararır ve açılış jeneriği görünür. Adam arka planda türküye devam etmektedir: "Ben yitirdim ben ararım / o yar benim, kime ne?" Sonraki sahne uzaktan adama doğru yaklaşan bir atlıyla açılır. Adam devam eder: "Kah giderim öz bağıma gül dererim, kime ne?" At yaklaştıkca, at binenin 18. yüzyıla ait üst sınıf kıyafetleri giyen bir kadın olduğu ortaya çıkar. Kendine arkadan yaklaşan atlıyı duyan adam türküsünü yarıda keser ve yüzünde endişeli bir ifadeyle hızla ayağa kalkar. Adam arkasını döndüğünde gelenin efendisi Kontes Sophia olduğunu görür. Aralarındaki bir anlık bir bakışmadan sonra, Kontes elindeki kamçıyı yere düşürür. Adam kamçıyı kontese verirken bu karşılaşmanın her ikisini de rahatsız ettiği belli olur. İlk başta, kamçıyı alıp almamakta kararsız görünen Kontes, kamçıyı alır almaz sert bir haraketle geriye döner. Kontes hızla atını sürmeye başladığında, genellikle üst sınıf "entrikalarını" ve "ihtiraslarını" anlatan kostüme film (*costume drama*) türüne Haydar Haydar türküsünden çok daha fazla uyan bir klasik müzik parçası (öykü dünyasına ait olmayan / *non-diegetic*) girer. Adam biraz bekledikten sonra Kontes'in peşinden gider. Kamera uzaklaşan karakterleri izlemek yerine manzara görüntüsüne odaklı kalır.

Yukarıda anlattığım, *Gräfin Sophia Hatun*'un açılış sekansı, ihtişamlı doğa görüntüleri ve tarihi kostümleri ile, son yirmi-otuz yılda oldukça popülerleşen miras sineması (*heritage cinema*) veya kostüme film örneklerin-

* Doktora öğrencisi, Kaliforniya Üniversitesi Berkeley.

den birini izleyeceğimiz beklentisini uyandırır. Ancak, bu görüntülerin ortasında Türkçe bir türkü söyleyen yaşlı adam şaşırtıcı, hatta şok edici bir etki yaratır. Filmin devamında görüntüde ve öyküde buna benzer biçimde anlatı yapısını dönüştüren bir çok örnekle karşılaşırız. Küçük yaşta Türkiye'den Almanya'ya göç eden yönetmen Ayşe Polat'ın yazıp yönettiği bu 16 dakikalık kısa film, görkemli bir mizansen içinde, Alman bir aristokratın "gerçek" hikâyesini konu alır: 18. yüzyılda geçen bu olayda, Kontes Sophia (Sabine Wolf), kocasını aldattığı gerekçesiyle uzun yıllar bir kaleye hapsedilmiştir. Ancak filmde bu "tarihi" olay, üst sınıf Alman bir kadın ile alt sınıf bir Türkiye göçmeni arasındaki kurgusal ilişkiye zemin oluşturur.



Bu makalede, *Gräfin Sophia Hatun*'u "miras sineması" ve "kostüme film" uylaşımları ve bu türlerle ilgili söylemler çerçevesinde inceleyeceğim. Yazının devamında, "miras sineması" ve "kostüme film" kavramlarını, birbirini tamamlayan veya birbirinin yerine geçebilen kavramlar olarak kullanacağım. Bunun en temel nedenlerinden bir tanesi, "miras sinemasının" tarihi gerçeklere daha sadık, kostüme filmin ise, büyük oranda, kurgusal olduğuna dair oluşmuş yaygın kanıdır. Andrew Higson'a göre, son yirmi yılda üst sınıf (Batı) Avrupa kültürünün "temsilcisi" olarak gittikçe popülerleşen "miras sineması," "tarihi karakterleri kendi tarihsel bağlamlarında gösteren filmler" olarak anlaşılagelmiştir (2003:12). Kostüme film ise tarihsel bir arkaplanda kurgusal karakterleri anlatan filmleri tanımlamaktadır. Buna ilaveten, tarihsel film, kamusal alandaki kamusal olaylarla, kostüme film ise özel alan ile ilişkilendirilir (Higson 2003:12). Ancak kamusal ve özel ile gerçek ve kurgu arasındaki sınırlar büyük oranda söylemsel olarak oluşturulduğu ve bağlama dayalı olduğu için, bu ayrımlar kaygan bir zemin üzerine kuruludur.

"Miras sineması" kavramı, deneysel bir filmi, Avrupa'da baskın ve popüler olan film üretimiyle bağlantılı olarak inceleme olanağı verir. Zira, Rosalind Galt'ın belirttiği gibi, "hem eleştirel açıdan hem de üretim boyutuyla tartışmalı bir kavram olan miras filmi, Avrupa kültürü, kimliği ve film yapım politikalarına ilişkin söylemlerin merkezinde yer alan bir kavramdır" (2006: 4). *Gräfin Sophia Hatun*'u özgün kılan en önemli unsur, çok yönlü sürgünlük ve

yersiz-yurtsuzluk durumlarını, Türkiye'den Almanya'ya 1960'larda başlayan işçi göçü bağlamında ele alırken, miras sinemasının temel uylaşımlarından yararlanmasıdır. Bu kısa filmin sinematografik özellikleri, popüler miras sinemasının biçimini taklit eder. Ancak bu taklit kusursuz bir kopyadan çok öte bir boyut içerir: filmin ana karakterlerinden biri oyuncu Tuncel Kurtiz tarafından canlandırılan "misafir işçi" veya "mültecidir". Ayrıca, film alakasız gibi görünen bir çok unsuru biraraya getirir: farklı tarihsel dönemleri birleştirir (18. yüzyıl Prusyası ile günümüzün çok-kültürlü Almanyası); farklı türlere göndermeler yapar (miras sineması, deneysel sinema, göçmen sineması); farklı dilleri iç içe geçirir (filmin orijinal adı *Gräfin Sophia Hatun*, Almanca olan Gräfin Sophia ismine Türkçe Hatun kelimesini ekler. Ayrıca Türkiyeli uşak Kontes'e "Safiye Hatun" diye hitap eder). *Gräfin Sophia Hatun*, deneysel bir kısa film olması, kostüme film ve miras sineması türünden alıntılar yapması ve aynı zamanda bu türü ters yüz etmesi ve gerçeküstü özellikleri nedeniyle özgün ve farklı bir yere sahiptir. Hatta, tam da bu özellikleri nedeniyle herhangi bir kategoriye dahil edilemez. Tartışmalı bir kategori olan "göçmen sineması"ndaki toplumsal-gerçekçi üsluptan uzaktadır. Ayrıca bu türde sıkça rastladığımız hareketli/hareketsiz, göçmen/yerli, içerisi/dışarısı gibi karşıtlıkları da sorunsallaştırır. Bir aristokratın, neresi olduğu belirtilmeyen, etrafı göllerle, vadilerle çevrili bir kaleye hapsedilmesini konu alırken, yersiz-yurtsuzluk durumlarındaki ve alanlarındaki farklılığı ve çeşitliliği vurgular. Bunu yaparken göçmen sinemasında 1980'lerden beri en çok işlenen konular olan mağduriyet ve arada kalmışlığa yer vermez. Bütün bu özellikleri nedeniyle kimlikleri edimsel (*performative*), ilişkileri ise karmaşık ve çok yönlü tarihsel-kültürel oluşumlar olarak sunar. Farklı dünyaları, dilleri ve kültürleri eleştirel bir bakış açısıyla örtüştürerek, anaakım sinemanın geleneksel hikâye anlatımını, biçemini, karakter ve izleyici konumlarını sorgular ve sorunsallaştırır.

Gräfin Sophia Hatun biçim ve içerik ilişkisine dair yeni açılımlar sunar. Buradaki en ilginç soru, *Gräfin Sophia Hatun*'un kusursuzca tasarlanmış kostüme film biçiminin, izleyicinin alımlamasını nasıl etkilediğidir. Başka bir deyişle, birbirinden tamamen farklı nedenlerle sürgün edilmiş bir Türkiyeli uşak ile aristokrat Alman efendisi arasındaki zorunlu işbirliği, kostüme filmin gösterişli mizanseninde nasıl bir şekil alır veya nasıl bir etki yaratır? İsmini öğrenemediğimiz ve savaş nedeniyle kendi topraklarını terk etmek zorunda kalan bir karakteri aristokratik Alman tarihinin parçası kılarak film, "Hangi miras? Kimin mirası?" sorularını sorar. Bibirinden bağımsız gibi görünen estetik ve politik alanları iç içe geçirerek, genellikle Batı'nın ulusal geçmişini bir nevi temize çeken nostaljik girişimler olarak eleştirilen miras sineması türüne yeni bir bakış açısı getirir. Bu suretle, sinemanın "çok daha geniş ve güçlü bir uluslararası ve küresel oluşum" (Rentschler 2002: 3) olduğuna işaret eder.

* * *

Gräfin Sophia Hatun'da Ayşe Polat klostrofobik "oda tiyatrosu" türünden alıntılar yapar. Ancak filmde, kendisi tamamen özgür olmamakla birlikte hapishaneden çıkış anahtarını elinde tutan genç bir kadındır. Polat'ın *Gräfin Sophia Hatun*'u, diğer deneysel kısa filmleri gibi [*Ein Fest für Beyhan* (1993) ve *Fremdennnacht* (1991)] yersiz yurtsuzlukla ve sürgünle ilgili düşsel ve fantastik bir filmdir. İki farklı sürgün/hapsedilme hikâyesinin kesişimini anlatır. Kocasının kalesinde sürgünde olan Kontes Sophia, Türkiye'deki savaştan kaçan uşağı ile bir iletişim kurmaya çalışır. Yaşadığı kalede konuşabildiği tek kişi bu uşaktır, çünkü diğer hizmetçiler kocasının casuslarıdır. Kontes Türk uşak ile tecrit edilme, huzursuzluk ve rahatsızlık açısından aynı kaderi paylaştıklarını düşünür. Bu nedenle, her gün kahvesini getirdiğinde, kendi hikâyesini ve kaledeki hapis hayatının üzerindeki etkilerini anlatmak için, onu odasında tutar. Lakin adam bu zorunlu işbirliğini Kontes'in anlattıklarına tamamen tepkisiz kalarak reddeder. Adamın daimi sükuneti ve Kontes'in sorularına kısa ve açıklayıcı olmayan cevaplar vermesi ve böylelikle Kontes'le ortak bir "kaderi" paylaşmayı reddetmesi, Kontes'i çileden çıkartır. Kontes'e göre uşağı kendisi gibi hapis hayatı yaşamak zorunda değildir, istediği yere gitme özgürlüğüne sahiptir. Uşağını (zorunlu olarak) özgür bırakarak bir nevi kendi sürgün halini kırmak ister. Ancak adam kendisine verilmiş özgürlüğü Kontes'in umduğu gibi sevinçle karşılamayınca, kaleden defedilme süretiyle "özgür" bırakılır; ta ki özgürlüğünün ertesi günü soğuktan donmuş bedeni kalenin yakınında bulununana dek. "Özgürlük" adamın istediği birşey değildir, ancak etrafını sadece kendi bulunduğu durum üzerinden okuyan Kontes, mültecinin korunmasız/savunmasız durumunu algılayamaz. Bu çerçevede, *Gräfin Sophia Hatun* özgürlüğün ve karmaşık güç ilişkilerinin "rahatsız edici" bir incelemesidir. Buna ilaveten, mekân, hareket edebilme ve toplumsal cinsiyet kavramlarının karşıtlıklar çerçevesinde tanımlanmasını zorlaştırır: özel alana hapsedilmiş, bir diğer deyişle hareket özgürlüğü elinden alınmış genç bir kadın, sınıfsal durumunun getirdiği "üstünlükle", yegane "özgürlüğü" hareketsizlik olan, dışarısının getireceği tehlikelerden korunmak için özel alan içinde kalmayı tercih eden ve bunun gerektirdiği uşak konumuna razı olan yaşlı bir adamın yaşamına malolacak bir ortaklık arayışındadır. Böylelikle, bu filmde, kadın (özel alan), erkek (dışarısı) karşıtlıklarının sabit olmaktan çok, çok-yönlü, ilişkisel ve birbirleriyle bağlantılı olarak kurulduğuna işaret edilir.

Gräfin Sophia Hatun'un miras sineması ve/ya kostüme filmin estetik ve politik özellikleri bağlamındaki yeri Rebecca Schneider'in "karşıtlıklar terörü" kavramıyla birlikte düşünüldüğünde daha ilginç bir boyut kazanır. Schneider performans ve beden konusunu ele alan çalışmasında, "ikili karşıtlıklar aracılığıyla anlam oluşturma ve tanımlama ediminin çözülüşü sonucu ortaya çıkan terörün, bu türden anlam aygıtlarının kullanımının sağladığı sosyal güvenlikle doğru orantılı olduğunu" belirtir (1997: 66). Değişmesi imkânsız gibi görünen sosyal karşıtlıkları (kadın-erkek, siyah-beyaz, uygar-ilkel, çoğunluk-azınlık, göçmen-yerli, yabancı-yerli, Batı-Doğu, anaakım-eleştirel) sorgulamak ve sorunsallaştırmak, Batı kültürel bilgi rejimlerinin

hâkimiyetini sarsar. Bir sanat yapıtımım biçim ve içeriği arasındaki keskin ayrım da bu çatışkılardan oluşan "güç alanları"na aittir; zira, sanat alanındaki bu ayrım "estetik bir kaygı olmaktan çok sosyal, politik ve hatta legal bir kaygıdır" (Schneider, 1997:73). Biçimi içerikten ayrı tutup tutamayacağımız sorusu yüksek kültür-alt kültür arasındaki ayrımı da sorgular ve bu ayrımları oluşturan söylemlerin ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf üzerinden belirlendiğine işaret eder. Ayrıca, ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkilerini hem içerik hem de biçim açısından irdeleyen yapıtlar, salt biçimsel kaygılara indirgenen sanat yaklaşımlarının da politik ve sosyal olanla iç içe olduğunun altını çizer.

Bununla bağlantılı olarak, *Gräfin Sophia Hatun*, temel karşıtlıklara özgü "tehlikeyi" ve bu karşıtlıklar dikkatlice sorgulandığında ortaya çıkan "korkuyu" açığa vurur. Film, Batı artistokrat kültürü ile ilişkilendirilen kostüme film türünü Almanya'daki (ve Avrupa'nın genelindeki) güncel göç tartışmalarıyla örtüştürür. Bu yolla, birbiriyle alakasız görünen alanları kesiştiren sosyal ve politik yapılara işaret eder. Filmin sorguladığı bir diğer karşıtlık ise, "saf" Alman geçmişine karşılık günümüz "çokkültürlü" Almanya'sıdır. Andreas Huyssen geçmiş ve şimdi arasındaki bu karşıtlığı, diaspora kavramını nesneleştirdiği (reification) için eleştirir. Huyssen'e göre bu durum, bellek, tarih ve nostalji meselelerinin derinlemesine çözümlemesine engel oluşturur. Huyssen, "diasporik bellek ile diasporanın parçası olduğu ulusal kültürün bellek oluşumları arasındaki ilişkinin" bugüne değin yeterince ele alınmadığını öne sürer (2003: 151). Bu bağlamda, *Gräfin Sophia Hatun*, Alman "geçmişi" ile "günümüz" Almanyası (ya da Almanya-Türkiye) arasındaki sosyo-politik sınırları sorunsallaştırır. Filmin temel önermesi, diasporik bellek ve kimliğin, "ev sahibi" ulusun söylemleri ve pratikleri ile diyalektik bir ilişki içinde kurulduğudur. Alman geçmişinin Türkiye-Alman işçi göçü filtresinden geçirilen bu yeniden-anlamlandırılması, Almanya'daki ve Avrupa genelindeki asimilasyon, uyum ve vatandaşlık tartışmalarına yeni bir boyut kazandırır.

* * *

Makalenin bu bölümünde, *Gräfin Sophia Hatun*'u, özellikle İngiltere ve Almanya'daki miras sineması ve kostüme film tartışmaları çerçevesinde ele alacağım. Bu çerçevede, filmin anaakım sinemanın uylaşım ve pratikleriyle ilişkisine bakacağım. Ancak, miras sinemasının anaakım sinema ile birebir uyumlu bir tür olduğu düşünülmemelidir. Higson'un belirttiği gibi, "yıldız oyuncuların popülaritesine dayalı anaakım Hollywood yapımlarıyla karşılaştırıldığında, miras filmleri, senaryo, teknik ve sanatsal değeriyle öne çıkan, görece düşük bütçeli yapımlardır. Gişe başarılarıyla olduğu kadar -belki ondan da çok- kültürel önemlerine göre değerlendirilirler" (2003: 4). *Gräfin Sophia Hatun* miras sinemasının bu çelişik/değişken konumunu sorgular: gösterişli ve gerçeküstü bir geçmiş kurgulamak için estetik olarak güzel görüntüler, abartılı bir mizansen ve gözalıcı giysilerden yararlanır. Ancak, bu gösterişli görüntüler, sürgün, hapsedilme ve yersiz yurtsuzluğun

acı tecrübesine sahne olur. Bu, "kurban/fail" karşıtlığını ters yüz eder, çünkü bu durum yalnızca yabancıya değil yerliye de özgüdür.

Miras sineması ve kostüme filmi kesin çizgilerle tanımlamak çok zordur. Kimi yazarlar bu filmleri bir tür olarak tanımlarken, kimileri de farklı türleri bir araya getiren bir film kategorisi olarak nitelendirir. Ancak bu makalede, bu kavramları kullanırken, miras sinemasını oluşturan genel özelliklerden söz edeceğim: masraftan kaçınmıyarak mizansenin tarihsel dönem detaylarıyla süslenmesi, ulusal bir geçmişin görkemli giysi ve güzel manzaralarla temsil edilmesi ve tanınmış edebiyat eserlerinden yapılan uyarlamalar... Ancak miras sineması ve/ya kostüme filmler, bizatihi tarihi filmler değildir. Filmlerin mekânını, ağırlıklı olarak, romantize edilegelmiş olan ondokuzuncu ya da yirminci yüzyıl oluşturur. Ayrıca, miras sinemasının popülerliği, kamu kaynaklarından bu tarz projelere verilen desteğin artmasına neden olmuştur. Rosalin Galt'ın belirttiği gibi, "miras sineması, tarihsel olanı nostalji ve mizansen üzerinden popülerleştirerek, Avrupa sinema kültüründe yalnızca ulusal ve uluslararası (ABD) gişe gelirlerinin artmasını değil, ulusal kimliklerin yeni bir boyutta dolaşımını da sağlamıştır" (2006: 4).

Seksenlerden bu yana, miras filmlerinin çoğu, ortak yapımların yaygınlaşması ve çeşitli televizyon kanallarının (İngiltere'de Channel 4, Fransa'da Television I [TFI] ve Almanya'da Zweiten Deutschen Fernsehen [ZDF]) desteği sonucu üretilmiştir. Galt'a göre, bu finansal destek mekanizmaları aynı zamanda "sanat filmi" kavramının yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Bu durum Avrupa sinemasının da değişen biçimine işaret eder: "kavramsal olarak, yüksek bütçeli Amerikan tür fimlerinden kendini ayıran, ama önceki döneme ait modernist Avrupa sanat filmlerinden daha geniş bir dağıtım potansiyeline sahip olabilecek filmlerin üretilmesine yönelik" bir değişimdir bu (Galt 29). Bununla bağlantılı olarak, miras filmleri ve kostüme filmler, "resmi" Avrupa sinemasının parçası olarak görünür. Ayrıca, miras filmleri, parlak mizansenleriyle siyasal eleştiriyi geri plana attıkları (Andrew Higson), cilalı güzellikleriyle mekân, tarih ve görüntü ile ciddi bir ilişki kurmadıkları (Anomie de Baecque) gerekçesiyle eleştirilmiştir. Higson'a göre, miras sineması, 1980'lerde Avrupa'da artan çokkültürlü toplumlarla beraber oluşmuştur. Dolayısıyla, büyük oranda orta-sınıf, beyaz seyirci kitlesine, ellerinden kayıp gittiğine inandıkları, beyazların sarsılmaz üstünlüğü üzerine kurulmuş bir dünya sunarlar. Bununla birlikte, bu filmler, güncel sosyal meseleleri ele alma konusunda başarısız olarak nitelendirilebilirler. Avrupa'da yaşayan azınlık gruplarını tamamen yok sayarlar. Birçok politik filmin tersine, sosyal meseleleri gerçekçi olarak ele almazlar. Bu filmlerin belki de en sorunlu yanı ise görüntünün ideolojik etkisidir. Higson'a göre, miras filmindeki görüntü, hikâyenin içerebileceği politik bir önermeyi veya umudu, zengin dekor ve abartılı görüntüsü, özenle dekore edilmiş mizanseniyle yok eder. Seksenlerin ortasından bu yana üretilen İngiliz miras filmleri, "geleneksel olarak İngiltere'nin, İngiliz kimliğinin ve mirasının anlaşılmasında

ve kurgulanmasında çok önemli rol oynayan konular ve söylemler" üzerinde durur (2003: 1).

Bununla bağlantılı olarak, görsel hazza ve geçmişin ikonografisinin görkemli bir şekilde sergilenmesine verdiği önemle, İngiliz miras sineması, aynı dönemde yükselen ve miras sanayinin konsolidasyonu olarak tanımlanabilecek kültürel akımın da bir parçasıdır. Higson miras sanayiini şöyle tanımlar: "geçmişin yeni bir girişimci kültürünün parçası olarak etkili bir şekilde pazarlanması, müze kültürünün metalaştırılması" (2003: 1). Tarihsel olarak kurgulanmış "üstün" Avrupa kültürü ve kimliği çerçevesinde düşünüldüğünde, miras filmleri Avrupa'nın bir uygarlıklar merkezi, "Batı" kültürünün mihenk taşı olduğu söylemini pekiştirir. Higson, İngiliz miras filmlerinin, genellikle "geleneksel İngiliz kimliğinin ayrıcalığına ve saflığına" vurgu yaptığını iddia eder. Ayrıntılı bir şekilde yeniden inşa edilen, parlak bir tarihsel dönemde geçen, üst sınıf ve üst orta sınıf İngilizlerin davranış biçimlerini ve görgü kurallarını, sıradışı romantik ilişkilerini konu alan hikâyeler anlatırlar. "Lüks kır evi mekânları, güney İngiltere'nin pitoresk yeşil manzaraları, dönem giysilerinin hazzı ve kanonik edebi referans noktaları bu tarz filmlerin en çekici özellikleri olarak bilinir" (Higson, 2003: 3). Bu bağlamda, miras filmleri misanzene olay örgüsünden daha fazla önem verirler. Hızlı kesmeler yerine akıcı kamera hareketlerini, yakın plan çekimle yerine genel planı tercih ederler. Hedef odaklı aksiyondan çok, karakter, mekân ve ayrıntılarla meşgul olan seksenlerin İngiliz miras filmleri, İngiliz tarihini bir özdeşlik, tüketim nesnesi ve ihraç ürünü olarak yeniden üretirler.

Lutz Koepnick, "Alman Miras Filmi Üzerine Notlar" makalesinde, şunları belirtir: "kültürel açıdan durgunluk yaşanan ve iletişim sektörünün

hızla dönüştüğü bir dönemde, Yeni Alman sinemasının sona erişiyle, 1980'lerin Alman sineması, İngiliz sinemasının tarihsel fantazileri ile kıyaslandığında, cılız bir üretim sergilemiştir" (2004: 192). Alman sineması, ancak doksanların ikinci yarısında, kendine özgü bir miras sineması ve tarihsel melodramlar üretebilmiştir. Bu türün en belirleyici özelliği "ulusal geçmişi, Nazi dönemi de dahil olmak üzere, nostaljik hazlar ve olumlu özdeşleşlikler kurmanın bir aracı olarak" yeniden kurgulamasıdır. Alman filmleri, ulusun geçmişini (simgesel ya da maddi) mirasının gösterişli bir şekilde sergilendiği bir alana dönüştürmüştür. Koepnick'e göre, Alman miras filmleri ondokuzuncu yüzyıl ulusal kimlik kurgularına bir geri dönüş değildir. Aksine, "postmodern küreselleşmenin" kuramsal olarak açıklanması zor bir ifadesi ya da semptomudur (2004: 194). Ayrıca, bu yeni miras sineması, yetmişlerin ve erken dönem seksenlerin Alman *auteur* filmlerinden farklı olarak, Hollywood'un endüstriyel film üretimi standartlarını izler, dolayısıyla gişe kaygısı taşır. Doksanların ve ikibinlerin Alman miras filmleri, "günümüz dünyasında, kollektif aidiyeti ifade etmenin en yaygın yollarından birinin turistik öz-temsiller olduğunu" ortaya koyar (Koepnick 2004: 198).

Ancak Alman miras filmleri ile İngiliz miras filmleri arasında birtakım temel estetik ve politik farklılıklar vardır. Bu noktada, Koepnick'ten uzunca bir alıntı yapmakta fayda var, çünkü bu alıntı, *Gräfin Sophia Hatun* filminin tartışılmasında aydınlatıcı noktalar sunuyor:

> İlk olarak, İngiliz miras sineması günümüzün çokkültürlü deneyimini, aristokrat üst sınıf yaşamının ihtişamlı görüntüleri ile ikame ederken, yeni Alman melodramlarının çoğu tarihsel travmanın korkunçluğuna karşılık sosyal uzlaşma alanlarını ele geçirmek dışında bir öneride bulunmaz. Ulusal tarihi geçmişteki elit sınıfın bakış açısından inşa eden İngiliz miras sinemasının aksine, Alman modeli, genellikle, siyasal elitleri (örneğin Naziler) ulusun (çok kültürlü) öyküsünün gerçek düşmanları olarak resmeder. İkinci olarak, İngiliz miras sinemasında elit edebiyatın oynadığı önemli role karşın, yakın dönem Alman melodramları popüler doku ve geleneklerden yararlanma eğilimindedir. [...] Bu filmler, bazı durumlarda, popüler olanı ulusun en temel ortak alanı olarak yeniden tanımlar - bu aynı zamanda, Nazi politikalarının tarihsel baskısı altında yok olup giden, ancak Alman sinemacıların günümüzde yeniden ortaya çıkarmaları gereken bir alandır (2004: 202).

Bu çerçevede, yeni Alman miras sineması, günümüz Almanya'sında önemli bir politik işlevi yerine getirir: Yahudiler ile Almanlar arasındaki uzlaşmanın retsrospektif görüntülerini ve Nazi döneminden önceki, hatta Nazi dönemindeki, başarılı işbirliği örneklerini sunar. Bunun en temel nedeni, "ulusun anlatısının yeniden inşaası ve Alman Yahudilerin Alman kültürel kimliğinin baskın tanımlarının bir parçası haline getirilmesi" çabalarıdır

(Koepnick 2004: 193). Bu geçmiş anlatısı, Alman geleceğinin "normalize" edilmesine de hizmet eder.

* * *

Bu filmlerin çoğunda, Almanlar ve Yahudiler arasındaki aşk ve işbirliği görüntüleri bir miras sinemasının oluşumuna katkıda bulunur. Bu çerçevede sözkonusu filmler geçmişi "yalnızca şiddet ve travma dolu bir dönem olarak değil, paha biçilmez mülk ve varlıklar, muhteşem dekorlar ve geçmişe ait zengin göstergelerle dolu olarak sunar" (Koepnick 2002: 49). Bu bağlamda, *Gräfin Sophia Hatun*, ortak bir Alman-Yahudi geçmişinin yeniden kurgulanması ve travmatik bir geçmişe karşı işbirliğinin altının çizilmesi çabalarına özgün bir yorum getirir. Film, bir Türk mülteci ile aristokrat bir Alman arasındaki zoraki işbirliğini anlatır. Kocasını aldattığı gerekçesiyle, kocası tarafından bir kaleye hapsedilmiş olan ve beş yıldır dış dünyadan kopuk, yalnız başına yaşayan Kontes Sohia Hatun, uşağı ile bir iletişim kurmak için çaba harcar. Kontes aralarında bir işbirliği imkânı olduğuna inanır, çünkü ikisi de aynı mekânda sürgündedir. Ancak, farklı etnisiteler, sınıflar veya kültürler arasında kolayca kurulabilen bir işbirliği veya uzlaşma sunmak yerine, film, karmaşık güç ilişkilerini yersiz-yurtsuzluk, sürgün edilme, toplumsal cinsiyet ve etnik kimlik bağlamında da irdeler.

Filmin makalenin girişinde andığım açılış sekansındaki görüntüleri, miras sineması uylaşımlarına uygundur: üst sınıfa mensup insanların ata bindiği, gezindiği güzel manzaralı yerler… Buna karşın, yaşlı bir adam tarafından söylenen *Haydar Haydar* türküsü, manzara görüntüsünün anlamını kökten değiştirir. Bu manzara, kaçınılmaz biçimde, Almanya'da yaşayan (iki buçuk milyona yakın) Türkiye kökenlilerin varlığına vurgu yapar. Yukarıdaki satırlarda, Higson tarafından miras sinemasında anlatının "dışına çıktığı" için eleştirilen gösterişli görüntüler, günümüz Almanya'sındaki göç tartışmalarına sahne olan politik bir alana dönüşür.

Eleştirel söylemde, resim gibi görüntülerin kullanımı tarihsel anlatıyı gösteriye, mirası ise ifrata dönüştüren unsurlar olarak görülür. Gösteri anlatımsal değeri olmayan, aksine sadece, "hayran olunacak" bir şeydir (Higson 2003: 39). Rosalind Galt'ın da belirttiği gibi, güzel görüntülerin (*la belle image*) görsel merkezi, miras sinemasının sıkça kullandığı doğa manzaralarıdır. Manzara üretiminde ise, çoğunlukla, "Avrupa resim sanatının, tarihsel romans anlatılarının, romantizm ve realizm geleneklerinden esinlenilir" (Higson 2003: 9). *Gräfin Sophia Hatun* da muhteşem kır manzaralarını betimlerken benzer bir üslup kullanır. Bu anlamda film kendi sanatsal niteliğini bilinçli bir şekilde sergiler.

Günümüz Almanya'sında göçe ilişkin sosyal ve politik unsurları geçmişin görkemli ikonografisi ile örtüştürmek, alternatif bir miras tanımlaması önerir ve mirasın her zaman "elit" miras anlamına gelmediğine işaret eder. Tam tersine, film "sıradan" insanların geçmişine, belleğine, yaşam biçimlerine ve değerlerine gönderme yapar. Ayrıca, Alman kültürel mirasının

bugün Almanya'da yasayan farklı kültürleri yok sayarak tanımlanamayacağını veya kurulamayacağını vurgular.

Filmin Kontes Sophia'nın monologlarıyla ilerleyen anlatısının merkezinde "kayıp" veya "kaybetme" olgusu yer alır: ailesini ve aşığını kaybetmiş bir aristokrat, memleketinden ve ailesinden uzakta bir göçmen veya mülteci. Burada vurgulanması gereken bir nokta da, Kontes kendi trajik hikâyesini anlatırken uşağın sessiz kalışıdır. Filmde, kırsal bir görüntünün yer aldığı açılış sekansından sonra, kesmeyle müzeyi andıran görkemli ve zengin bir iç mekana geçeriz. Bu sefer, her iki karakter de kalede, Kontes'in kahvesini içtiği büyük odadadır. Kırdaki karşılaşmadan sonra, Kontes uşağını içeri davet eder ve kahvesini bitirene kadar odada tutar. Uşağı içeri çağırmasının nedeni kendisine yasaklanmış alanda atla dolaşmasının kocasının kulağına gideceği korkusudur. Bu alan uşağa da yasak olduğu için, Kontes onun karşılaşmalarını bir sır olarak saklayacağını varsayar. Kontesin ifade ettiği üzere, "itaatsizlikleri"nin ortaya çıkması her ikisi için de ciddi sorunlara yol açabilir.

> **Kontes**: Seni neden buraya çağırdığımı tahmin ediyorsundur. Ben bu sabah her zamanki yolumdan saptım. Ama senin ne işin vardı orada?
>
> **Adam**: Yürüyüşe çıktım.
>
> **Kontes**: Yürüyüşe mi çıktın?
>
> **Adam**: Dün gece iyi uyuyamadım. Sonra da sabah erkenden kalkıp yürüdüm.
>
> **Kontes**: Bildiğin gibi, benim kale arazisini terk etmem yasak. Aynı şekilde senin de kaleden dışarı çıkman yasak. Yani bu sabahı unutmak ikimizin de çıkarına.

Bu konuşmanın mekânsal düzenlenişi ve yapısı, izleyecek sahnelerde de kendini tekrar eder. Yaşlı adam, elinde tepsi ile odanın ortasında hareketsizce Kontes'in kahvesini ve konuşmasını bitirmesini bekler. Adam Kontes'in hikâyelerini hiçbir tepki göstermeden dinler. Halbuki Kontes karşısındakinin tepki vermesini bekler. Kontes günlük kahve içme ritüeli sırasında konuşurken, adamın bakışı bir noktaya saplanmıştır. Adeta bir heykel gibi kıpırdamadan durur. Yüzü ifadesizdir ve hareket etmez, hatta Kontes ile göz teması bile kurmaz. Kontes ise sürekli olarak adamın etrafında, onu sorgularmışcasına dairesel hareketler çizer ve zaman zaman adama doğru yaklaşır.

> **Kontes**: Kocam çok serttir. Evdeki diğer hizmetçiler kocamın gözü kulağı gibidirler. Ama sabahın erken vakitlerinde, Kontlarına hizmet etmek yerine kendilerini uykuya teslim ederler...
>
> (Ekran kararır)
>
> **Kontes** (başka bir giysi giymektedir): … Başka bir kalede yaşayan Kont...
>
> (Ekran kararır)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): Kont ve ailesi bir mazeret bulmak için uzun süre beklediler. O adamdan gelen mektuplarımı bulduklarında beni buraya hapsettiler. Beş yıl önce...

(Ekran kararır)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): İki oğlum da benden uzaklaştırıldı…

(Ekran kararır)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): Beklemek insanı tüketir. İçinde sürekli bir huzursuzluk duyarsın…

(Ekran kararır)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): Kendimi hep yorgun hissediyorum. Bunun nedeninin huzursuzluk olduğunu söylüyorlar…

(Ekran kararır)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): Artık hiçbir şey okuyamıyorum. Yazamıyorum da. Hep bu huzursuzluk... sessizlik... daha fazla dinleyemeyeceğim bu sessizliği...

(Ekran kararır)

Bu (zoraki) konuşmaların çözümlemesine geçmeden önce, filmdeki günlük kahve ritüellerinde kostüme film uylaşımlarının nasıl kullandığına bakmak istiyorum. Kalenin içindeki kahve içme ve konuşma sahneleri boyunca, kamera hareketleri ve kurgunun ritmi yavaştır. Sinematografide, yakın plan çekim ve hızlı veya dramatik kesmeler yerine uzun çekimler, seçik odaklama ve genel çekimler kullanılmıştır. Bu çekimlerde, kamera açıları ve hareketleri genellikle anlatının gerekli kıldığı üslubun dışındadır. Kamera hareketleri akıcıdır, ancak karakterleri izlemek yerine, dekor, aksesuar ve manzaraya odaklanır. Karakterlerin görüş noktasını yansıtmak yerine, mizansen ve karakterlerin göreli konumlarıyla ilgilenir. Bu noktada, filmin üslubunun kararsız olduğunu, başka bir deyişle, birbiriyle çelişen unsurları bir arada barındırdığını vurgulamak gerekir: biçim ve içerik arasında "uyumsuzluk", dram ve mizansen arasında gerilim, öyküde anlatılan ile görsel olarak ifade edilen arasında aykırılık bulunur. Bu bağlamda, giysi ve dekorun görsel anlamdaki baskınlığının, politik olanı salt dekoratif bir gösteriye indirgediği öne sürülebilir. Ancak, *Gräfin Sophia Hatun* tarih, bellek, yersiz-yurtsuzluk, diaspora ve gösteri arasındaki kesişmeleri çok daha karmaşık ve ince bir şekilde ele alır.

Filmde Türk uşağın kayıtsızlığı ve sessizliği, iletişim kuramamasından (uşak iyi derecede Almanca konuşur) ya da yabancı bir ortamda çalışma becerisinden yoksun olmasından kaynaklanmamaktadır. Aksine, Kontes'in işbirliği veya diyalog önerilerine karşı sessiz kalmayı tercih eder. Bu tercih, kamusal, popüler ve akademik söylemlerdeki göçmen kalıp-yargısına yönelik bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Levent Soysal'ın belirttiği gibi, Tür-

kiyeli göçmenler "en iyisi, yeniden dirilen Türklüğün veya İslamın amansız savunucuları, ya da, en kötüsü, asimile edilmesi imkânsız yabancılar olarak görülürler. Ayrıca, kültürel ve etnik çeşitlilikte radikal ötekiliğe yapılan vurgu, göçmenleri, ikamet ettikleri ülkede kamusal alandan ayırır, katkılarını görünmez kılar ve durumlarını olağandışı olarak tanımlar" (2003: 493). Uşağın Kontes'in buyurgan tutumuna karşı kayıtsız kalması, adeta onun seçtiği bir direnme, karşı koyma şeklidir. Kontes, kaleden çıkış izninin uşağı mutlu edeceğini varsayar. Kontes'e göre, kaleyi terketmesi durumunda uşağın kaybedeceği hiçbir şey yoktur. Ama kendisi aynı şeyi yaparsa sahip olduğu her şeyi (toplumsal statü, zenginlik, hizmetçiler, korunma) kaybedecektir:

> **Kontes** (başka bir giysi giyer): Şimdiye kadar bahçedeki her otun yaprağını ezberledim... Peki ya sen, sen nasıl geldin buraya?
>
> **Adam**: Türkiye'den.
>
> **Kontes**: Evet evet biliyorum... Demek istediğim buraya neden geldin?
>
> **Adam**: Savaş yüzünden.
>
> **Kontes**: Ailen var mı orada?
>
> **Adam**: Evet, leydim.
>
> **Kontes**: Çocukların var mı peki?
>
> **Adam**: Evet, leydim.
>
> **Kontes**: Senin için çok kolay. Eşyalarını toplayıp gidersin. Kaybedecek hiçbir şeyin yok.
>
> (Bu noktada ilk kez adamın yüzünde bir ifade belirir)
>
> **Kontes** (devam eder): Benimse, senin aksine, statüm ve namım var.
>
> (Adam gitmek için davranır ama Kontes onu durdurur)
>
> **Kontes**: Bekle bir dakika. Ne zamandır buradasın?
>
> **Adam**: 8 yıl.
>
> **Kontes**: Uzun zaman. Çok uzun... Çok geç olmadan gitmen gerek. Git hadi! Eşyalarını topla ve bu gece kaleyi terket. Seni özgür bırakıyorum!
>
> (Adam bu sert açıklama karşısında kayıtsızdır)
>
> **Kontes**: Dediklerimi anladığını sanmıyorum. Beni anlıyor musun?
>
> **Adam**: Evet, leydim.
>
> **Kontes**: Aynı zamanda gidebileceğini anladın mı? Artık burda kalmak zorunda değilsin. Anlıyor musun?
>
> **Adam**: Evet, Leydim.
>
> **Kontes**: Eee neden hoşnut değilsin? Başka biri olsa sevinçten hoplayıp zıplardı. Ya da hapsedilmiş bir Kontes olduğum için mi sözlerime önem vermiyorsun? Bu bir hediye değil, bir emirdir.

Eşyalarını toplayıp gidebilirsin bu gece.

Adam: Leydim, çok uzun bir yol ama.

Kontes: Bu bir engel değil. Eğer biri gitme imkânına sahipse gitmeli.

Adam: Ama nereye?

(Kontesin öfkesi gittikçe artar)

Kontes: Nereye mi? Ailene elbette... Defol! Gözüme görünme bir daha! Yarın buradan gitmiş olacaksın, anladın mı? Bu bir emirdir! Git!

(Ekran kararır)

Bu sahnede, adamın kaleyi terketmek istememesi Kontes'i çileden çıkartır. Adam, daha konuşmanın başında savaş nedeniyle memleketini terkettiğini söylemesine rağmen, Kontes adamın neden gitmek istemediğini anlamak için herhangi bir çaba sarfetmez. Sessizlik ve isteksizlik ile karşılaştığında, Kontes'in adamı ailesi ile buluşturma çabaları emir ve saldırıya dönüşür. Kontes tarafından kovulduğunun ertesi günü, adamı kalenin önünde beklerken görürüz.

Kontes (ana kapıdan telaşlı bir şekilde çıkar): Sen hala ne arıyorsun burda?

Adam: Henüz çok karanlık.

Kontes (adamı itekler): Gel hadi! Gel!

(Ekran kararır)

(Adam ve Kontesi kırlarda hızlıca yürürken görürüz)

Kontes: Bu taraf güney. Hayır hayır bu taraf. Köylülere sorabilirsin. Git hadi! O kadar da uzak değil. Git! Git!

(Adam hareket etmekte direndikçe Kontes adamı iyice itekler).

Kontes: Git! Defol! Git! Git! Git!

(Kontes iyice öfkelenir ve adamın omzuna vurmaya başlar)

Adam (bağırarak): Safiye Hatun! Yalnız bırak beni…

Kontes (çaresizce): Seni kalenin topraklarına ayak basmaktan men ediyorum. Git!

Bu kavgadan sonra, Kontes, çerçevenin dışına çıkar. Adamı sınırsız gibi görünen bir doğa manzarasına bakarken görürüz. Belli bir yönü olmadan yürümeye başlar ve o da çerçeveden çıkar. Kamera adamın hareketine kayıtsızdır. Ekran beyazlaşır. Kontes'in yönünü bir türlü belirleyememesi (güneyin nerede olduğunu bilmez) ve adamın başıboş dolaşması, kaleyi sınırları belirsiz bir alana dönüştürür. Film, kalenin sınırlarını belirtmez, çünkü gördüğümüz sadece uçsuz bucaksız yeşil alanlar ve güzel doğa manzaralarıdır.

Adamın başı boş gezmesinin ardından gelen sahnede, Kontes'in ata binmesi uzun bir izleyici çekim ile gösterilir. Ardından, Kontes'i atından inmiş yerdeki bir karartının yanında dururken görürüz. Kamera karartının

yakın planına geçtiğinde, bunun çimenlere uzanmış uşak olduğu anlaşılır. Adam hareketsizdir. Bitmiş, tükenmiş görünmektedir. Kamera adamın bedeni etrafında yavaşça dönmeye başlar -bu hareket, Kontes'in, kahve sahnelerinde adamın etrafında dönüşünü hatırlatır. Kontes adamın bedenine iyice yaklaşır ve onu tanır. Bir an etrafına bakındıktan sonra, eldivenini çıkartır ve adamın yarı açık göz kapaklarını kapatır. Kontes tekrar atını sürmeye başladığında, kamera adamın cansız bedenine doğru yönelir ve aynı dairesel hareketi tekrar eder -ancak bu kez zıt yönde. Kamera bu dairesel hareketi tamamladığında, gittikçe uzaklaşan Kontes'e odaklanır. Kontes doğa manzarası içinde kaybolur. Ve kapanış jeneriği başlar. Filmin açılış ve kapanışındaki manzara görüntüsünün, nötr bir arka-plan olmaktan çok daha karmaşık bir anlamı vardır. Bu görüntü, refah, varlık ve rahatlık hissi verdiği kadar, agorafobiye de yol açar. Özellikle kale topraklarında amaçsızca dolaşan adamın genel çekiminde bu his çok kuvvetlidir. Zoraki özgürlükten doğan bu agorafobi, Kontes'in kalenin içinde hissettiği klostrofobi ve husursuzluk hissini daha da karmaşıklastırır - kameranın kahve sahnelerindeki dairesel hareketleri, öyküdeki hapsedilme, sürgünde olma temalarını vurgulayan klostrofobik bir görsel atmosfere neden olurlar. Agorafobi ve klostrofobinin bu iç içe geçmiş durumu içerisi-dışarısı arasındaki sınırları da belirsizleştirir.

Filmin yukarıda anılan ve adamın bedenini sınırsız bir alanın uzantısı, parçası olarak betimleyen sekansı, Deleuze'un "herhangi-bir-çok-uzam" (any-spaces-whatever) kavramına göndermede bulunur (1989: xi). "Herhangi-bir-çok-uzam"da hiçbir bir eylem mümkün değildir. Çünkü, bu alanlar, "duygusal veya bedensel bir tepki uyandıran görüntüler, yani duygulanım-imgeleri [*affection-images*] oluştururlar" (Marks 2000: 28). Duygulanım-imgeleri, hareketin tepkisine değil, yüceltmeye neden olurlar; [hem entelektüel hem bedensel] bir tefekküre sevk ederler" (Marks 2000: 73). Bu bağlamda, adamın cansız bedeni bir duygulanım-imgesi olarak tanımlanabilir; çünkü, Laura Marks'ın dediği gibi, "bedensel bir tepkiye, bir ürpertiye, belki de ... yasa" neden olur (2000: 74). Ayrıca, sürgün durumunda, özellikle şiddete maruz kaldığında, bedenin bütünlüğünün ve katiyetinin nasıl da sarsıldığına işaret eder. Yaşadığı mekândan atılan ve geçmişinden koparılan kişinin bedeni adeta bir sürgün yerine, bir kavga alanına dönüşür.

Adamın cansız bedeni ve Kontes'in umutsuzluğuna ilişkin olarak, manzara görüntüsünün yas ve kayıp hislerini de tetiklediği öne sürülebilir. Adamın bedeninin gösterişli görüntüsü, manzara görüntüsünün görsel formuyla aynı işlevi görür: her ikisi de anlatının dışına çıkar. Dolayısıyla, Galt'in dediği gibi, gösteri "farklı bir göstergebilimsel kayıt oluşturur". Bunun içinde, görsel haz ve etkiler, anlatının ürettiği anlamdan ayrı bir anlam üretirler. Galt'ın iddia ettiği üzere, "psikanalitik feminist teoride bu ayrım önemlidir". Çünkü "hem gösteri hem anlatı ataerkil bir izleme rejimi oluşturduğu halde, aralarındaki gerilim karşı-okumalara olanak sağlar" (2006: 61). Görkemli doğa manzarası görüntüsünü, sürgünde ölmüş bir karakterin cansız bedeni ile

örtüştürmek süretiyle, *Gräfin Sophia Hatun*, güzel görüntüden (*la belle image*) alınan görsel haz ile anlatı arasında ideolojik olarak karmaşık ilişkiler üretir. Bu durumun işaret ettigi önemli bir nokta vardır: anlam, hem görsel olandan hem anlatıdan beslenen sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite ve ırk ilişkileri ile belirlenmiş bir güç sistemi içinde oluşur.

Sonuç itibariyle, Ayşe Polat'ın *Gräfin Sophia Hatun* filmi, kültürel mirasın, sadece ulusal geçmişin elit bir versiyonu olarak tanımlanamayacağını gösterir. "Avrupa" mirası ve kimliği çok farklı şekillerde, diaspora ve/ya göç kültürünü de içinde alacak şekillerde yeniden ve yeniden kurgulanabilir. Üstün bir sınıfın değerlerini ve yaşam biçimlerini nostaljik ve tutucu bir şekilde ifade etmek ve ulusal geçmişi sevgiyle hatırlanan, arzu edilen bir nesne olarak yeniden üretmek yerine, günümüz Avrupa'sında göç, sınırlar, sınıf ve kimlik tartışmalarına farklı, özgün bir bakış açısı getirir. "Geçmiş" ve "şimdi," "içerisi" ve "dışarısı," "ben" ve "öteki" arasındaki sınırların kesin bir şekilde belirlenemeyeceğine, hatta bu sınırların sürekli değişken olduğuna işaret eder. Üstelik bütün bunları kusursuz bir sinematografi ile kısa bir deneysel filmin sınırları içerisinde sunar.

Kaynakça

Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The time-image*, çeviri Hugh Tomlison ve Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari (1988), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çeviri. Brian Massumi, Londra, Athlone Press.

Galt, Rosalind (2006), *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press.

Higson, Andrew (2003), *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980,* Oxford, New York, Oxford University Press.

Huyssen, Andreas (2003), "Diaspora and Nation: Migration Into Other Pasts," *New German Critique*, New York, sayı: 88.

Koepnick, Lutz (2002), "Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s," *New German Critique*, sayı: 87.

Koepnick, Lutz (2004), "'Amerika gibt's überhaupt nicht': Notes On The German Heritage Film", *German Pop Culture: How 'American' Is It?*, Agnes Mueller (ed.), Ann Arbor, University of Michigan Press.

Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and Senses*, Durham, Duke University Press.

Rentschler, Eric (2002), "Postwall Prospects: An Introduction," *New German Critique*, sayı: 87.

Rueschmann, Eva (2003), "Mediating Worlds/Migrating Identities," *Moving Pictures, Migrating Identities*, University Press of Mississippi Press.

Schneider, Rebecca (1997), *The Explicit Body in Performance, Londra*, New York, Routledge.

Soysal, Levent, (2003), "Labor to Culture: Writing Turkish Migration to Europe," *South Atlantic Quarterly*, sayı: 102.

Özet: Bu makale Türkiye kökenli Alman yönetmen Ayşe Polat'ın kısa filmi *Gräfin Sophia Hatun*'u (1997) "miras sineması" ve "kostüme film" uylaşımları ve bu türlerle ilgili (özellikle İngiltere ve Almanya'da gelişen) söylemler çerçevesinde inceler. "Miras sineması" kavramı, bu deneysel filmi, Avrupa'da baskın ve popüler olan film üretimiyle bağlantılı olarak inceleme olanağı verir: *Gräfin Sophia Hatun* çok yönlü sürgün ve yersiz-yurtsuzluk durumlarını, Türkiye'den Almanya'ya 1960'larda başlayan işçi göçü bağlamında ele alırken, miras sinemasının temel uylaşımlarından yararlanır. Ancak, farklı dünyaları, dilleri ve kültürleri eleştirel bir bakış açısıyla örtüştürerek, anaakım sinemanın geleneksel hikâye anlatımını, biçemini, karakter ve izleyici konumlarını sorgular ve sorunsallaştırır. Türkiyeli bir mülteciyi aristokratik Alman tarihinin bir parçası kılarak, diasporik bellek ve kimliğin, "ev sahibi" ulusun söylemleri ve pratikleri ile diyalektik bir ilişki içinde kurulduğuna işaret eder. Geçmişin Türkiye-Alman işçi göçü filtresinden geçirilen bu yeniden anlamlandırılması, Almanya'daki ve Avrupa genelindeki asimilasyon, uyum ve vatandaşlık tartışmalarına yeni bir boyut kazandırır.

Anahtar sözcükler: Miras sineması, kostüme film, Gräfin Sophia Hatun, Ayşe Polat, Türk-Alman işçi göçü, deneysel film.

Abstract: This article investigates the Turkish-German director Ayşe Polat's short-movie *Gräfin Sophia Hatun* (1997) in relation to the discourses and practices of "heritage cinema" and "costume drama" (in particular British and German heritage cinema). The concept of "heritage cinema" provides a framework to examine an experimental film vis-à-vis the hegemonic and mainstream European film production and consumption: *Gräfin Sophia Hatun* mobilizes the conventions of heritage film to articulate multifaceted exilic conditions in the context of a complex reconsideration of contemporary labor migration from Turkey to Germany, which started in the 1960s. Through a critical juxtaposition of different worlds, languages and cultures, the film questions and problematizes mainstream cinema's conventions of storytelling, form, character and spectator positioning. Through embedding a refugee from Turkey into the aristocratic German past, it suggests that diasporic memory and identity is necessarily constructed in a dialectical relationship with the discourses and practices of the "host" nation. This re-signification of the German past, filtered through the prism of Turkish German labor migration, casts fresh light on the issues of assimilation, integration, and citizenship in contemporary Germany and Europe.

Keywords: Heritage cinema, costume drama, Gräfin Sophia Hatun, Ayse Polat, Turkish-German labor migration, experimental film.

Sessiz Sinema ve Film Arşivleri

Elif Rongen KAYNAKÇI*

Sinema tarihine, özellikle de sessiz sinema tarihine bakarken yeterince film görememiş olmanın verdiği cehaletin sebep olduğu önyargılara kapılmamak neredeyse imkânsız. Sonuçta, film kültürümüz gördüğümüz filmlerin toplamına eşit olduğuna göre, sessiz sinema hakkında yürütebileceğimiz fikirler de, görmüş olduğumuz (genellikle bir avuç) sessiz film üzerine kurulmuş oluyor. Ayrıca bu filmleri nasıl bir ortamda, nasıl bir sunumla, hangi teknik şartlar altında görmüş olduğumuz da elbette son derece önemli.

Dünya sinema tarihine bakıldığında, geniş izleyici kesimlerinin eski filmler hakkındaki bilgisinin sadece özet diyebileceğimiz seviyede olduğunu görüyoruz. Günümüz sinemaseveri, dilerse Quentin Tarantino veya Woody Allen gibi yönetmenler hakkında yazılmış kapsamlı kitaplara ulaşma şansına sahip. Oysa, zaman içinde geriye gidildiğinde, sinemayla ilgili kitapların giderek daha genelleştiğini, örneğin bütün bir ülkenin sessiz sinema tarihinin birkaç sayfa ile özetlendiği görülecektir. Sinema tarihi içinde hâlâ ne kadar çok bakir alan olduğunu gördüğümüzde, bu konudaki bilgimizin ne kadar göreceli olduğunu sorgulamamak imkânsız. Ancak, sınırları her geçen gün genişleyen görsel kültür içerisinde bugüne dek seyredemediğimiz (bulup seyretmekte zorlandığımız) filmlerin akıbeti ne olacak? İlgisizlik nedeniyle tamamen unutulacaklar mı, yoksa tam tersine teknolojinin sunduğu imkânlar sayesinde genç nesillere daha mı kolay ulaşabilecekler?

* * *

Bu yazıda, "sessiz sinema örneklerine erişim sorunu konusunda arşivciler ne gibi çözümler önerebilir?" sorusu üzerinde durmak istiyorum. Bunu yaparken, Nederlands Filmmuseum'da (Hollanda Sinema Müzesi ve Arşivi) on yıla yaklaşan deneyimimden yararlanmaya çalışacağım ve sorumlusu olduğum sessiz sinema koleksiyonunu gösterime açmak konusundaki çabalarımızı göz önünde bulunduracağım.

* Kuratör, Hollanda Sinema Müzesi ve Arşivi (Nederlands Filmmuseum). erongen@filmmuseum.nl

Eski filmlere ulaşılması ve izlenmesinde kilit konumunda olan kurumlar, hiç kuşkusuz bu tarz filmleri ellerinde bulunduran film arşivleri. Arşivler, seçtikleri restorasyon projeleri ve kendi kısıtlı gösterim olanaklarıyla, hangi filmlerin görülebileceğini de ister istemez belirlemiş oluyorlar. Bir arşivdeki binlerce film arasından seçilerek izleyiciye sunulan az sayıda film, sonuçta tek tek her birimizin sinema tarihi hakkındaki toplumsal belleğini oluşturuyor.

Kayıp filmlere ulaşmanın ve izlemenin imkânsız oluşu bir yana, arşivler ellerinde var olan ve restore ettikleri birçok filmi göstermekte bile büyük güçlük çekiyor. Bu tarz filmler genellikle festivaller, özel gösterimler ya da DVD aracılığıyla ilgili kesimlere ulaşabiliyor. Ancak, bu yolla izleyiciye ulaşan filmler de, çoğu zaman geniş kesimlerce bilinen ve tanınan eserler (örneğin, *Sunset Boulevard* [Billy Wilder, 1950], *Die Büchse der Pandora* [*Pandora'nın Kutusu*, Georg Wilhelm Pabst, 1929]). Bu filmlerin bir bölümü ise, kapsamlı (genellikle de dijital) restorasyon projeleri çerçevesinde yeniden izleyiciyle buluşuyor (örneğin, *The Good The Bad And The Ugly* [*İyi Kötü ve Çirkin*, Sergio Leone, 1966], *Beyond The Rocks* [Sam Wood, 1922]).

Bu durumda arşivler de bir çıkmaza giriyor ve iki temel seçenekle karşı karşıya kalıyor: Birinci yol, eldeki kısıtlı finansal imkânlarla, farklı metrajlardaki ve/veya farklı tarzlardaki birçok unutulmuş filmin, gösterime sunulmadan raflarda tozlanacağını bile bile restore edilmesini içeriyor. Diğer yol ise, kaynakların herkesin görmek/göstermek isteyeceği, tanınmış bir yönetmen ya da oyuncunun filmine harcanması. İşte bu ikinci seçeneğe başvurulduğunda, aynı film defalarca restore edilebiliyor (örneğin *Metropolis* [Fritz Lang, 1927]). Ancak, kimliklerini sinema tarihine sorumluluk olarak benimsemiş arşivciler, çoğunlukla ilk seçeneği tercih ediyor. Ardından ellerindeki filmleri nasıl bir çerçevede izleyiciye, hatta ondan da önce programcılara kabul ettirebileceklerine kafa yormaya başlıyorlar.

Günümüzde artık arşivler farklı gösterim olanaklarına sahip. Bu çerçervede kullanabilecekleri araçların başında da internet var. Bu konuya az sonra döneceğim. Ancak filmleri pelikül makaralar üzerinde restore edip korumayı kendine görev edinmiş arşivler, elbette bu filmleri sinemada projeksiyon makinesi aracılığıyla izleyiciye sunma ilkesinden de kolay kolay vazgeçmeyecektir. Ancak son senelerde (Danimarka Film Ensititüsü gibi) bazı kurumlar, film üzerinde restorasyondan çok daha ucuz ve pratik olan, "filmi doğrudan dijital ortama aktararak DVD yoluyla geniş kitlelere ulaştırmak" gibi alternatifleri benimsediler. Bu durumda film kopyası arşivde restore edilmeden (pasif biçimde) korunuyor, ancak görece geniş bir kitle DVD aracılığıyla filmi görme şansına sahip olabiliyor.

* * *

Kanımca arşiv filmlerinin arzu ettiğimiz şartlarda sinema salonunda seyirciyle buluşmasını sağlamak imkânsız değil. Bu kısır döngüyü aşmak için arşivcilere destek olabilecek temel kişiler yaratıcı festival programcıları, maceracı DVD yapımcıları, kendilerine alışılmamış ve görülemeyen filmleri

konu olarak seçmeye cesaret eden araştırmacı ve akademisyenler olabilir. Arşivcilerin de elbette bu alanlarda neler yapıldığını sıcağı sıcağına takip ederek, popüler olan ve seyirci çekeceği önceden belli olan filmler yerine, belli bir güncelliği yakalayabilecek filmlere öncelik vermesi gerekir. Arşivler, sözü edilen kişilerle ortak çalışmalar yaparak, izleyicinin ilgisinden en uygun şekilde yararlanabilirler.

Bu tarz ortak çalışmalara birkaç somut örnek vermek istiyorum: Sinema araştırmacısı *Daisuke Miyao'nun Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom* (*Sessue Hayakawa: Sessiz Sinema ve Ulusaşırı Yıldızlık*, 2007) kitabı neredeyse tamamen unutulmuş bir oyuncu-yapımcı olan Hayakawa hakkında retrospektifler ve paneller düzenlenmesine fırsat oluşturdu. Kitabın yazarı Miyao, ön araştırması çerçevesinde seneler önce Nederlands Filmmuseum'e de başvurmuş, dünyadaki tek kopyasına sahip olduğumuz *His Birthright* (William Worthington, 1918) filmini görmek istediğini belirtmişti. Bunun üzerine, filmin bir video kasedi kendisine ulaştırılmıştı. Ancak, bu film arşivimizde korunmasına rağmen, birinci ve dördüncü kısımları eksik olduğundan izleyicilere gösterilemez diye düşünülerek restore edilmemişti. Daha sonra kitabı baskıya hazırlanırken, Miyao, Filmmuseum ile yeniden temasa geçerek, His Birthright hakkında yazdığı bölümü gönderme inceliğinde bulundu. Bir tesadüf sonucu tam da bu sırada, o güne kadar kayıp olduğu varsayılan bir başka Hayakawa filmi

The Courageous Coward (William Worthington, 1919)

Oyuncular: Sessue Hayakawa ve Tsuru Aoki (Nederlands Filmmuseum)

The Man Beneath'in (William Worthington, 1919) neredeyse eksiksiz bir kopyası Filmmuseum'da ortaya çıktı. Bu durumu ve Miyao'nun kitabının yayınlanışını fırsat bilerek, koleksiyonu yeniden gözden geçirdik ve o zamana kadar gösterilebileceği düşünülmeyen iki adet eksik filmi de restore etme kararı aldık. Bu filmler, dünya çapında başka kopyası bulunmayan *His Birthright* ve *The Courageous Coward*'dı (William Worthington, 1919) (ki elimizde bu filmin sadece son 12 dakikası var). Miyao'nun kitabının yayınlanmasının ardından Museum of Modern Art ve Berkeley Üniversitesi'nde Hayakawa retrospektifleri yapıldı. Her ne kadar Filmmuseum'un yaptığı restorasyonlar bu programlara yetiştirilemese de, söz konusu retrospektiflerde o güne kadar bulunmuş tüm Hayakawa filmleri gösterildi. Bunu takiben 2008'in Mart ayında filmler, Amsterdam'da Filmmuseum'da, Ekim ayında ise Daisuke Miyao'nun da katılımı ile dünyanın en prestijli sessiz sinema festivali Le Giornate del Cinema Muto'da izleyicilere sunuldu. Bu üç film, Kasım ayında tek program halinde Los Angeles'ta Billy Wilder Sineması'nda Amerikalı izleyiciyle de buluştu. Sonuçta, eksik olmaları nedeniyle bizim bile seyirciye gösterilemeyeceğini düşündüğümüz bu filmler, Miyao'nun kitabı vesilesiyle basının ve izleyicinin de ilgisiyle sinemaseverle ulaştı.

* * *

Yaratıcı festival programcılarının filmleri izleyiciyle buluşturma konusundaki işlevine örnek olarak ise, Giornate del Cinema Muto Festivali'nin yönetmeni David Robinson'ın çabaları örnek verilebilir. Robinson, herkesin bildiği filmler yerine, bu filmlerin içinde ortaya çıktığı ortamı sergilemek amacıyla 2007'de "The Other Weimar" (Öteki Weimar) programının ilk bölümünü gerçekleştirdi. Bu programın ardında yatan fikri aktarmak için katalogdan özetleyerek alıntılıyorum:

> *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Dr. Caligari'nin Karavanı*) filminden sesli filmin başlangıcına Alman sessiz sineması, sinema tarihinin en dikkate değer dönemlerinden birini oluşturmakta, sinema araştırmalarında çok sayıda konu ve teze kaynaklık etmektedir. Genel olarak kabul gören Weimar dönemi sineması kavramının çerçevesi, son derece önemli iki kitabın bakış açısı ve parametreleri ile sınırlanmış ve tanımlanmıştır: Siegfried Kracauer'ın sürgündeyken kaleme aldığı *From Caligari to Hitler* (*Caligari'den Hitler'e*, 1947) adlı yapıtı ile ilk basımı 1952'de Fransa'da yapılan Lotte H. Eisner'in *L'Écran démoniaque* (*Hayalet Beyazperde*) çalışması.
>
> Weimar sineması genel olarak 20'ye yakın 'klasik' yönetmen ve hemen hemen 50 filmlik bir repertuar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu görüşe göre, Alman sessiz sineması *Caligari*, *Metropolis*, *Nosferatu*, *Waxworks* gibi filmler…, dışavurumculuk, karanlık hayalet öyküleri, gölgeler ve korku...,

otoriter babalarla ilgili Oda filmleri (*Kammerspiele*)[1] ve Prusya Kralı Büyük Frederick'i konu alan sağcı öyküler..., avangard canlandırmacıların bazı denemeleri ve Lotte Reiniger'in silüetleri..., Leni Riefenstahl ve dağ filmleri..., ve bir parça da yeni objektivizm (*Neue Sachlichkeit*)[2] ve alt sınıfa özgü aşk öykülerinden ibaret sayılmaktadır.

Bunlar eleştirel ilgiye mazhar olan ve (kimi zaman yerel izleyicilerle dahi buluşmadan) yurtdışında da gösterilen filmlerdir. Söz konusu filmler, Kracauer'ın psiko-sosyolojik bakış açısına ve Eisner'in Alman sanat tarihiyle ilgili romantik görüşlerine denk düşmüştür. İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkıma tanıklık eden okuyucular açısından, duygusal hatta siyasal yönden, Alman sinemasının tarihini bir korku ve çılgınlık, bir önsezi ve kabus sineması olarak değerlendirme eğilimi yaratmıştır. Aynı zamanda, bu şekilde belirli bir grup filme odaklanılması, hangi filmlerin kanona dahil edilerek arşivler tarafından korunmaya alınacağını belirlemiş (özellikle de Berlin'deki *Nazi-Reichsfilmarchiv*'deki filmler için), bu niteliğiyle, Weimar Sinemasının 'hayalet beyazperde' imgesinin bir sonraki kuşağın arşivci ve tarihçilerine aktarılmasına aracılık etmiştir.

Ancak artık bu görüşlerden kurtulmanın ve film arşivlerinin depolarını daha fazla keşfetmenin zamanı geldi: Giornate Festivali bu yıl bu konuya ışık tutmak amacıyla bir dizi gösterimin ilkini gerçekleştiriyor. Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanyası gelişmekte olan ve renkli bir film sektörüne sahipti (1918 ve 1929 arasında 3,000'den fazla uzun metrajlı film gösterime girmişti). Bu durum -çoğu sonradan keşfedilen ve değeri teslim edilen- çok sayıda yetenekli ve özgün yönetmen, teknisyen ve oyuncunun yetişmesine zemin hazırlamıştı...

Büyük ölçüde CineGraph grubunun yayınları ve Hamburg'daki Sinema Tarihi Konferansları'nın 25 yılı aşkın çalışmalarına dayanarak, şu ya da bu nedenle hak ettiği ilgiyi görmeden unutulduğunu ve tarihsel retrospektiflerde nadiren anıldığını düşündüğümüz yönetmenlere ait 15 film seçtik. Farklı türlerde

1 Oda tiyatrosu geleneğinin etkilerini taşıyan, sınırlı dekor kullanımına ve az sayıda karaktere yer veren filmler. Kaderci bir havanın egemen olduğu filmlerde, yoğun bir kıstırılmışlık, kapalılık duygusu ve karamsar bir hava sezilir. Bu tarz filmlere örnek olarak *Paramparça* (*Scherben*, 1921, Lupu Pick); *Son Adam* (*Der letzte Mann*, 1924, Friedrich Wilhelm Murnau) verilebilir.

2 Bu akım, 1918-1933 arasında Dışavurumculuğa tepki olarak doğdu. Sadeliğe önem veren, her türlü duygusallıktan uzak, günlük hadiseleri konu alan akım, sadece sinemada değil, resim ve mimari alanlarında da etkili oldu.

-sirk dramları, seçkin edebiyat uyarlamaları, egzotik komedi, aşırı duygusal filmler- eserler veren bu yönetmenlerin hepsi üstün profesyonel becerilere sahip, aynı zamanda da özgünlük ve yenilik arayışı içerisindeler: Bu özellikleriyle de Alman sinemasıyla ilgili sınırlı bilgimizi zenginleştirmeyi vaat ediyorlar.

Hans-Michael Bock, Geoff Brown, David Robinson

Bu programı şekillendirmek için Robinson farklı ülkelerdeki arşivcilerle bilgi alışverişi yaparak yüzlerce film izledi (Nederlands Fimmuseum'da seyrettiği yirmi film arasından *Rutschbahn* [Richard Eichberg, 1928] adlı filmi festival için seçildi). Ne yazık ki bir haftalık bir festivaldeki tema programlarından sadece biri olduğu için, yalnızca 15 film gösterilebildi, ancak önümüzdeki senelerde bu program gerçekten devam ederse, festival katılımcıları da yavaş yavaş Alman sineması hakkındaki fikirlerini daha sağlıklı bir tabana oturtabilecekler.

Bu örneğe benzer farklı bir bağlama oturtma girişimleri arasında, Mariann Lewinsky'nin geliştirdiği "100 yıl önce…" ve "Karşı Konulmaz Kadınlar" (Irresistible Ladies) programları sayılabilir. Bu gösterimlerden ilki, tam bir asır önce, sadece o sene içinde yapılmış, çeşitli tarz ve ülkelerden filmleri yeniden gruplarken, ikincisi günümüzde hâlâ adı bilinmeyen (ancak filmleri arşivlerde bulunabilen) unutulmuş kadın komedyenleri yeniden tanıtmayı hedefliyordu.

DVD yapımcılarına gelince, ille de bilinenleri değil de, kendi sevdikleri filmleri izleyicileriyle paylaşmak isteyen Milestone Films, Lobster Films gibi ufak şirketler, gerek seçtikleri filmler, gerek bu filmlerin yanında sundukları ekstra materyallerle arşiv malzemelerinin görünürlüğüne katkıda bulunuyorlar.

* * *

Elbette son zamanların en hızlı gelişen görsel arşivlerine internette rastlıyoruz. Özellikle YouTube'da amatör filmler ve televizyon programlarının yanı sıra sayısız arşiv filmi de bulmak olası. Bu yeni akımı takip eden bazı arşivler de YouTube içinde kendi kanallarını kurdular. Bu duruma örnek olarak Britanya Film Enstitüsü BFI'ın YouTube adresi verilebilir: http://www.youtube.com/user/BFIfilms

Bu gelişmenin yanında, arşivler kendi web sitelerinde, giderek daha fazla sayıda online olarak izlenebilen videoya yer veriyor. Bu durumun örnekleri arasında, Kanada merkezli site *Virtual silver screen* [http://www.collectionscanada.gc.ca/silverscreen/ index.html] ve İskoç Film Arşivi'nin (*Scottish Screen Archive*) bin kadar klip barındıran kanalı [http://ssa.nls.uk/] sayılabilir.

Kamu yararını hedefleyen bir diğer proje de, AB Medya programının desteğiyle, televizyon ve sinema arşivlerinin halka açılmasını hedefliyor: www.europatreasures.eu adlı site, arşivlerin gösterime sunmakta zorlandığı

kısa metrajlı filmleri, ticari olmayan bir ortamda, farklı altyazı (beş dilde) ve katalog bilgileriyle birlikte internette ulaşılabilir hale getiriyor.

Görece yeni sayılabilecek bu fenomen elbette çok yakın bir gelecekte ister istemez eskiyecek. Birkaç sene sonra büyük olasılıkla internetten film sunmayan arşiv kalmayacak. İzleyici bu durumu kanıksayacak ve sunulan filmlerin çokluğu karşısında seçim yapamaz hale gelecek ya da yalnızca bilinen isimlerin bilinen filmlerini arayacak.

Şu anda bulunduğumuz noktada, arşivlerin hangi filmleri nasıl internet ortamına aktarması gerektiğini tartışmamız gerekiyor. Arşivciler olarak işin kolayına kaçıp internet sitelerimize herkesin izlemek istediği filmleri mi koyacağız? Yoksa tam tersine, bugüne kadar göstermek isteyip de fırsat bulamadığımız filmleri izleyiciye sunarak, sinemaseverlerin referanslarını genişletmeye mi çalışacağız? Eğer bu sonuncuyu önümüze hedef olarak koyuyorsak, yoğun rekabet ortamında [hepsi bedava ve her an erişilebilen binlerce film arasından] izleyicilerin bizim filmlerimizi tercih etmesini nasıl sağlayacağız? İşte bu noktada küratörlük kavramının yeniden gözden geçirilerek değerlendirilmesi gerekiyor. Bilindiği gibi, plastik sanatlar alanında sergilenen işler küratör tarafından bir konsepte göre seçilip, gerekli bilgiler eşliğinde izleyicilere sunuluyor. Benzer biçimde, internette filmlerin tesadüfen bir araya getirilerek değil, uzman kurumlar tarafından belirli bir altyapı çerçevesinde sunulması sinemaseverlere yeni tatlar keşfetmek ve ufuklarını genişletmek konusunda yardımcı olacaktır kanısındayım.

* * *

Günümüzde sinema arşivleri ile izleyici arasındaki ilişkiye baktığımızda, bir tür 'sevgi-nefret' ilişkisi gözlemliyoruz. İzleyici (ki bu gruba akademisyenleri, araştırmacıları, hatta sinema programcılarını da katıyorum) yeterince film göstermedikleri için genellikle arşivlerden şikayetçi durumda. Arşivciler ise, kendi açılarından baktıklarında, esas göstermek istedikleri filmlere izleyicinin ilgi göstermemesinden yakınıyor.

Bu sorunun üstesinden gelebilmek için (günümüz teknolojisinden de yararlanarak) güçlerimizi birleştirmemiz, bilgilerimizi paylaşmamız ve bencillikten uzak biçimde yeni hazları birlikte keşfetmeyi öğrenmemiz gerekiyor diye düşünüyorum.

Kaynakça

Miyao, Daisuke (2007) *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Le Giornate del Cinema Muto, 2008 festival katalogu.

Özet: Görsel malzemenin giderek daha da önemli hale geldiğini gözlemlediğimiz gündelik kültür ortamı içinde, sessiz sinema kendine nasıl bir yer edinebilir? Sessiz sinemaya ait görsel mirasın unutulmaması ve hak ettiği yeri bulması konusunda da arşivlerin ve arşivcilerin rolü ne olabilir? Genellikle film arşivlerinin dışarıya açık olmayan ve yeterince film göstermeyen kurumlar olduğundan şikayet edildiğini duyarız. Oysa filmlerini göstermek isteyen arşivler de, (örneğin sessiz filmleri canlı müzikle, doğru çerçeve oranı ve hızla [saniyede 24 yerine 16, 18 veya 20 kare] göstermek her sinemanın harcı olmadığından) birçok engellerle karşılaşıyor. Bu durum karşısında, koleksiyonlarını arzu ettikleri derecede kullanamadıklarından yakınıyorlar. Bu şikayet ortamından kendimizi kurtarıp yapıcı çözümler getirmek için neler yapılabilir? Hızla gelişen teknoloji bizi bu tarz çıkmazlardan kurtarabilir mi?

Anahtar sözcükler: Sessiz sinema, film arşivleri, film restorasyonu.

Abstract: We are witnessing the constantly growing importance of the audio-visual products within the domain of everyday culture. What is the position of silent films within this development? What is the role of archives and archivists in preserving and promoting the visual heritage of silent film? We often hear complaints about film archives for providing limited access and not screening sufficient amount of films. On the other hand, those archieves who want to screen their films face a number of obstructions (not every movie theather can screen silent films with live music, appropriate aspect ratio and projection speed). Thus, many film archives complain about not being able to use their resources fully. What can we do in order to stop complaining and find a constructive attitude? Could the quickly growing technology offer us new solutions?

Keywords: Silent films, film archives, film restoration.

Sinemada Biyografik Öyküler:

Iris, Frida, Sylvia,

Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus

ve

La Vie En Rose

Gül YAŞARTÜRK*

Sinemada biyografik öyküler en az roman uyarlamaları kadar önemli bir yere sahiptir. Bunun nedeni basittir; biyografik öyküleri hazır senaryo olarak düşünmek mümkündür. Biyografik filmler, hayat öyküsü ele alınan kişilerin tarihini anlatan filmlerdir bu nedenle yönetmen ve senaristin bir nevi tarih yazarı olduğunu söylemek mümkün hale gelir.

Yazıda incelemeye çalışılacak olan *Iris* (Richard Eyre, 2001), *Frida* (Julie Taymor, 2002), *Sylvia* (Christine Jeffs 2003), *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (Tutku, Steven Shainberg 2006) ve *La Vie En Rose* (*Kaldırım Serçesi*, Olivier Dahan, 2007) adlı filmler toplumsal cinsiyet rollerini ele alışları, kadın karakterlerini sunumları açısından değerlendirilecektir.[1] Toplumsal cinsiyet kavramı; kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin toplumsal olarak üretildiğinden birer kültürel inşa olduklarından yola çıkar. Cinsiyete dayalı ayrım toplumsal niteliğe sahiptir kadınlar ve erkekler birbirlerine göre tanımlanır. Kısaca, bir analiz kategorisi olarak toplumsal cinsiyet, "erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin sadece toplumsal kökenlerini belirgin kılmanın bir yoludur(…)cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategoridir" (Scott 2007: 11).

Iris: Iris Murdoch

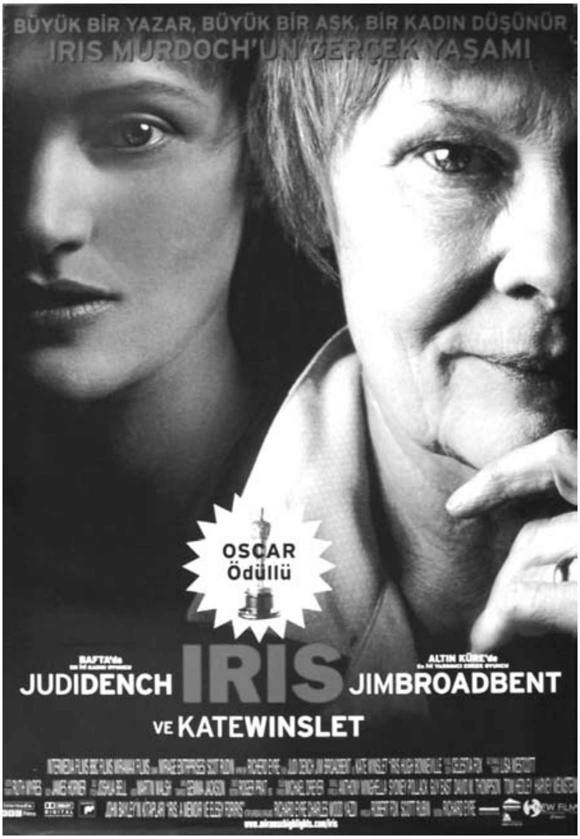
Iris, Iris Murdoch'un eşi John Bayley'in *Iris: A Memoir of Iris Murdoch* (1998) ve *Elegy for Iris: A Memoir* (1999) kitaplarından John Bayley ve filmin yönetmeni Richard Eyre tarafından uyarlanır.

Murdoch[2], hayatını konu alan filmin çoğunda, hastalığı nedeniyle

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü - Doktora öğrencisi

1 Virginia Woolf'un hayatından kesitler taşıyan *The Hours* (*Saatler*, Stephen Daldry 2002) biyografik bir film değildir, Michael Cunningham'ın 1998 tarihli aynı adlı romanından uyarlanmıştır bu nedenle yazı kapsamına alınmamıştır.

2 1919 doğumlu olan Iris Murdoch alzheimer hastalığı nedeniyle 1999 yılında ölür. *Kesik Bir Baş*, *Ağ* ve *Rüya Sakinleri* gibi eserleriyle gotik romanın 20. yüzyıldaki ustası



çaresiz durumda, yalnız yaşayamayan bir insan olarak sunulur. 1940'lı yılların sonu ve 1950'li yılların başında Oxford Üniversitesi'ndeki öğrencilik yaşamı ile 1990'lı yıllara denk gelen hastalık süreci filmde paralel kurgu ile anlatılır. Murdoch'un son dönemine ait her sahneyi gençliğine ait bir sahne izler. Yazarın yaşamının ilk yılları ve son yılları karşılaştırılması olarak nitelenebilecek olan bu kurgu anlayışı, alzheimer hastalığını adeta yazarın gençlik yıllarındaki 'havailiğinin', 'çokeşliliğinin', 'sadakatsizliğinin' cezası haline getirir. Filmin afişi de gençlik ve yaşlılık karşılaştırmasını somut biçimde ifade eder; afişte gençliğini oynayan oyuncu Kate Winslet'in yüzünün sol yarısı ve yaşlılığını oynayan oyuncu Judi Dench'in yüzünün sağ yarısı yer alır. Böylece Murdoch, genç ve yaşlı olarak ikiye bölünmüş olur. Film gençlik ve yaşlılık geçmiş ve bugün üzerinden yapılacak tüm okumalara açık hale gelir.

Söz konusu cezalandırma üzerine filmden uzun bir bölümü örneklemek yerinde olur. Filmin henüz başlarında genç Murdoch'un genç Bayley'i öptüğü sahneyi izleriz. Bayley'in daha önce böyle bir tecrübesi olmamıştır ve ilerleyen sahnelerde de karşımıza çıkacağı üzere cinsellikleri Murdoch'un yönlendirmesi ile sürekli "ben yaparım" demesi ile ilerler. İlk öpüşme sahnesinin

olarak kabul edilir. Oxford Üniversitesi'nin felsefe edebiyat ve tarih bölümlerinden onur öğrencisi olarak mezun olduktan sonra Cambridge'de Wittgenstein'dan dersler alır. 1948 yılından itibaren Oxford'da St. Anne College'da felsefe profesörü olarak göreve başlar, yirmi yıl boyunca öğretmenlik yapar. Makaleleri yayınlanır, 1953 yılında Jean Paul Sartre hakkında yazdığı *Sartre: Romantic Rationalist* adlı eseri ile oldukça başarı kazanır. 1954 yılında ise ilk romanı *Under the Net* yayınlanır. 1956 yılında Oxford Üniversitesi'nde İngilizce profesörü olan John Bayley ile evlenir. 1978 yılında Booker Ödülü'nü alır. 1995 yılında, yayınlanan son kitabı *Jackson's Dilemma*'yı bitirmesi sırasında rahatsızlığı ortaya çıkar.

ardından gelen sahne ise yazarın hastalığına dair ilk göstergedir, bir kelimenin yazımına takılmış alt alta tekrar etmektedir Murdoch. Bu sahneyi Murdoch ile buluşmak üzere bir kafeye giren Bayley'in, onun bir kadınla öpüşerek vedalaşması karşısında şaşkınlığa düştüğü sahne izler. Bayley ve Murdoch eşcinsellik üzerine kısa bir konuşma yaparlar. Murdoch eşcinsel deneyimleri olduğunu ima ederken, Bayley kendisi için "tanrı korusun" yorumunu yapar. Bu sahneden sonra yaşlı çifti ayrı odalarda çalışır halde görürüz. Murdoch çalışmakta zorlanmaktadır, Bayley ise uzaktan ona bakarken, genç Bayley'in genç Murdoch'un dairesini uzaktan izlediği sahneye geçilir. Genç Murdoch biriyle birlikte olmaktadır, genç Bayley apartmandan içeri girer, dairenin kapısını hafifçe aralayarak bakar. Gördüğü, masasının başında çalışmakta zorlanan dalıp gitmiş yaşlı Murdoch'tur. Gençliğin cezalandırılmasının en saf ve somut halini bu sahnede görmek mümkündür. Genç Bayley aşağı iner apartman kapısında beklemeye başlar. Murdoch'un birlikte olduğu adam dışarı çıkınca Bayley apartmana girer. Film, sonlarına doğru bu bölüme bağlanır. Hastalığın teşhisi konduktan bir süre sonra Murdoch, evde Bayley'ın kısa bir dalgınlığı sonucunda dışarı çıkar ve kaybolur. Onu geri getirense gençlik döneminde birlikte olduğu Maurice olur. Masada çaresiz bitkin bir ifadeyle oturan Bayley adeta geçmişi anımsar ve genç Murdoch'un dairesinin kapısını araladığı sahneye dönülür, bu kez Bayley'in ne gördüğünü izleyici de görür. Genç Murdoch yüzü görülmeyen biriyle sevişmektedir, sadece belden yukarısı çıplaktır. İçerideki adamın gitmesini aşağıda beklediğini daha önce görmüş olduğumuz genç Bayley içeri girmiş ve genç Murdoch ile tartışmaya başlamıştır. Yaşlı Bayley yatakta kendisiyle birlikte yatan, hastalığı oldukça ilerlemiş yaşlı Murdoch'a bağırmaya başlar: "Söylesene şimdi kiminle birliktesin Irıs? (…) artık benimsin ve seni istemiyorum". Bu sekansın ardından Murdoch, ünlü Vale House bakımevine kaldırılır ve ölür.

Alıntılanan sahnelerde kabaca "ne oldum değil ne olacağım demeli" türünden bir söyleme kapı açan kurgu, cinsel anlamda eşi Bayley'in aksine erken yaşta aktif olan ve çok eşliliği savunan, yaşayan Murdoch'u hastalığa ve ölüme hapseder. Filme göre Murdoch'un gençliği çok eşlilikten çapkınlıktan ibaretken, yaşlılığı da hastalık dolayısıyla yardıma muhtaçlık olarak geçer. Yazarın ömrü boyunca yazdığı romanlar tarih dışına itilir böylece. Irıs Murdoch'un biyografik öyküsü olma iddiası ile yola çıkan *Irıs* adlı film aslında açık biçimde vefakâr, fedakâr sabırlı bir eşin John Bayley'in 'ıstırabını', 'katlandıklarını' anlatır. Tüm dünyası kelimeler olan bir yazarın kelimelerini yitirerek nasıl felsefesinin temel ilkesi olan özgürlüğünün bedelini ödediğini ortaya koymayı hedefler.

***Frida*: Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón**

Frida, Hayden Herrera'nın *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (1984) adlı kitabından Julie Taymor tarafından uyarlanır.

Filmde, Kahlo'nun[3] hayatının odağında Diego Rivera vardır. Henüz açılış sahnesinde on beş yaşındaki Kahlo, aralarında erkek arkadaşı Alejandro Gomez Arias'ın da bulunduğu okul arkadaşları ile birlikte Diego Rivera'yı izlemeye gider. Geçirdiği kaza ve ilk sevgilisinden ayrılması, iyileşme sürecinde yatakta olduğu dönemde resim yapmaya başlaması, ayağa kalkar kalkmaz resimlerini Rivera'ya götürmesi ve böylece tanışmaları evlenmeleri filmde hızla anlatılır. Kahlo'nun hayatına Rivera girdikten sonra film adeta Rivera'nın filmi olur. Rivera'nın mesleki başarıları, sanatı Kahlo'ya kıyasla oldukça öne çıkar. Kahlo önce sevgili daha sonra eş olarak filmde ikinci plandaki yerini alır.

3 1907 doğumlu olan Frida Kahlo, devrime ve komünizme doğum tarihini Meksika Devrimi'nin gerçekleştiği 7 Temmuz 1910 günü olarak ilan edecek kadar bağlıydı (buna rağmen onu filmde sadece bir kez yürüyüşte görürüz ve yanında Diego Rivera vardır). 1925 tarihinde, erkek arkadaşı Alejandro Gomez Arias ile birlikte otobüsle okuldan dönerken geçirdiği kazada omurgasında, kaburgasında, bacağında kırıklar meydana gelir. Vücudunun gördüğü zararı ömrü boyunca atlatamaz. 1927 yılı sonunda yürümeye başlayan Kahlo, bu dönemde aralarında Julio Antonio Mella ve Tina Modotti gibi isimlerin de bulunduğu aktivisit ve sanatçılarla yakın ilişkiler kurmaya başlar. Davetlere ve sosyalistlerin tartışmalarına katılır. 1929'da Meksika Komünist Partisi'ne üye olur aynı yıl Diego Rivera ile evlenir (1939'da boşanır 1940'ta tekrar evlenirler). 1933'e dek Amerika'da yaşarlar. Kahlo, Andre Breton'un desteğiyle 1938'de New York'ta bir sergi açar ve resimlerinin yarısının satıldığı bu sergide oyuncu Edward G. Robinson, Kahlo'nun dört tablosunu satın alır. Uluslararası bir ün kazanan sanatçı 1939'da Paris'te bir sergi açar. Picasso ve Kandinsky gibi sanatçıların ilgi gösterdiği sergide Louvre Müzesi sanatçının *Çerçeve* adlı tablosunu satın alır. 1950'li yıllarda 'La Esmeralda' adlı sanat okulunda öğretim üyeliğine başlayan Kahlo, Meksika'daki ilk kişisel sergisini ise 1953'de açar Aynı yıl sağ bacağı kesilen Kahlo akciğer ambolisi nedeniyle 1954'te ölür. Sanatçının son eseri ise *Viva La Vida* (*Yaşasın Hayat*) isimli natürmort çalışmasıdır.

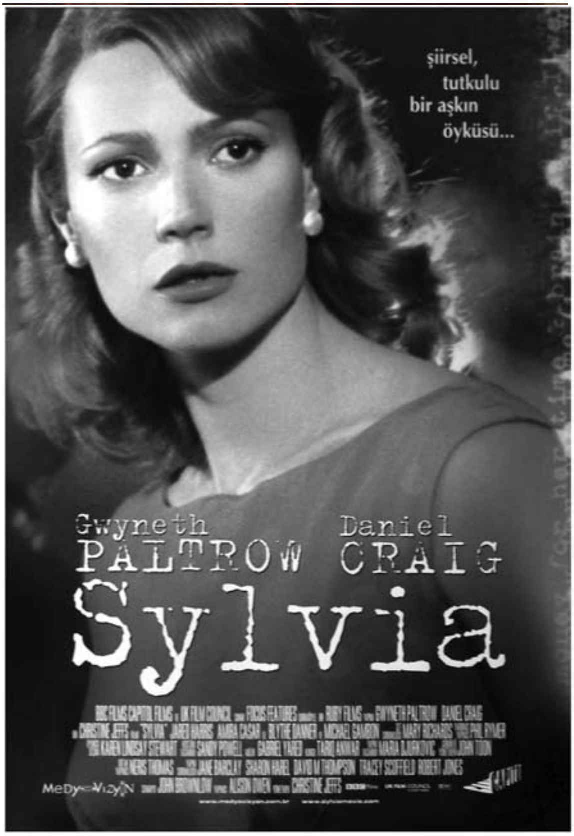
Filmdeki tüm kadınlar (devrimci fotoğraf sanatçısı Tina Modotti hariç), eş olma durumu üzerinden temsil edilirler ve mutsuzdurlar. Kahlo'nun annesi Matilde Kahlo, kız kardeşi Cristina Kahlo, Rivera'nın eski eşi Lupe Marin ve Natalia Trotsky mutsuz kadınlar olarak sunulurlar. Mutsuzluklarının nedeni ise eşleri ile aralarında sorun olmasıdır. Matilde Kahlo oldukça sert mizaçlıdır ve eşi ile birbirlerine uzaktırlar. Cristina Kahlo şiddet gördüğü eşinden ayrılır yalnızdır. Lupe Marin çok kıskanç bir eş olmuştur ayrıldıktan sonra da Rivera'dan bağımsız bir hayat kuramamıştır, sürekli Rivera'yı izlemektedir. Natalia Trotsky ise eşinin Kahlo ile birlikteliğinin farkında olan hüzünlü bir kadındır.

Kahlo'nun sanatı ev kadınlığının yanında (Kahlo hem Rivera'ya hem de Leon Trotsky'e onlar çalışırken "hizmet" ederken sunulur) bir hobi olmaktan öteye ancak iki sahnede gidecektir: 1939 Paris sergisi ve 1953 Meksika sergisi. Paris'te açtığı sergi ile ilgili ilk sahnede, Kahlo kartpostal seçer, bir kafede oturup seçtiği kartpostallara yazar, şarkı söylerken dinlediği bir kadın sanatçıyla ve erkeklerle birlikte olur. *Vogue* dergisine poz verir. Kendi sergisine dair tek bir kısa çekim yer alır bu bölümde, o çekimde de Picasso elini öper. Kahlo'nun Paris başarısı filmde söz konusu görüntülerden ibarettir. 1953 yılındaki ülkesinde açtığı ilk kişisel sergiye yataktan çıkamadığı için başta gidemez, serginin sunumunu Rivera yaparken Kahloyatakta sergiye getirilir. Film çifti Kahlo'nun yatağında gösteren sahnesiyle biter. Kahlo'nun Diego Rivera hayranlığı ile başlayan film, Kahlo'nun Rivera ile yani "eş" "koca" ile ilişkisini düzelterek sona erer.

***Sylvia*: Sylvıa Plath**

Sylvia'nın senaryosunu John Brownlow yazar. Film, Plath'in[4] Cambridge günleri ile başlar. Heyecanla okula gelen Plath, okulda dergi dağıtan arkadaşına şiirinin yayınlanıp yayınlanmadığını sorar. Dergiyi satanın da şiirinin yayınlanmasına karar verenlerin de erkek olması oldukça

4 1932 doğumlu olan Sylvia Plath 1963 yılında intihar eder. Yazar ileri derecede manik-depresif bozuklukla yaşamak zorunda kalmıştır. Smith College'de toplumsal cinsiyet üzerine çalışır. 1952'de, New York'ta konuk editörlük yapar ancak Harvard Yaz Okulu'na kabul edilmeyişi onu çok etkiler. 1953 yılında, ciddi bir intihar girişiminde bulunur, özel bir klinikte gördüğü tedavi bir yıl sürer. Bu dönemini 1963 yılında Victoria Lucas adıyla yayımladığı *The Bell Jar* (*Sırça Fanus*) kitabında anlatır. *The Bell Jar*; "bir kadının büyümesini anlatan ilk Amerikan feminist romanı kabul edilir" (Kızılarslan: 2008). Ted Hughes ile 1956'da evlenirler. İlk şiir kitabı The Colossus 1960 yılında yayınlanır. Aynı yıl kızı Freida, 1962'de ise oğlu Nicholas doğar, oğlunun doğumundan kısa bir süre sonra eşinden ayrılır. Ayrılık süreci yazım açısından Plath için çok verimli geçer. Söz konusu dönemde yazdığı şiirleri *Ariel* adlı kitapta derlenir ve ölümünden sonra yayınlanır. 1982'de yayımlanan *The Collected Poems* ile Pulitzer Ödülü'nü alır. Plath günce tutmaya 1952'de başlar. Yazar günce yazdığı ilk dönemde filme de yansıdığı üzere kadınlık erkeklik, evlilikte kadının rolü, annelik rolü ve yazarlığın bu roller içinde nasıl gerçekleşeceği üzerine düşünür.



önemlidir. Plath'in, Hughes ile tanıştıktan sonra girdiği şiir meclisinin tüm üyeleri erkeklerden oluşur. İlk şiir kitabı yayınlandığında onu eleştiren gazete yazarları da erkektir. Filmde Plath'in çevresinin, karar verme mekanizmasının iktidar sahibi erkekler tarafından sarılmış olması, onun 1950'li yıllarda hem kadın hem de şair olmasının ne kadar zor bir durum olduğunu yansıtır. Plath'in kısıtlanmışlığı özellikle çocuklar geldikten sonra onu çevreleyen kadrajlarla birlikte iyice ortaya çıkar. Söz konusu kadrajlar Plath'i ekranın bir köşesine yalnız biçimde sıkıştırır. Çocuklarla ilgilenen hep Plath'dir, eşi Hughes ise dışarıdadır. Plath'in çalıştığı, öğretmenlik yaptığı okulda öğrencileri kadınken, Hughes'un öğrencileri karmadır hatta Huges'un çevresinde genç ve güzel ona hayran kadın öğrenciler ağırlıktadır. Kısaca Plath evi, çocukları ve kadın öğrencilerinden oluşan dünyasıyla özel alana hapis edilir. Oysa güncelerinden öğrendiğimize göre Plath, evlenmeden önce 1956'da erkek arkadaşı Richard Sassoon'la birlikte, Paris'te yılbaşı tatili için gitmiş daha sonra Huges'a aşık olmuştur.

Filmde Plath'in toplumsal cinsiyetle olan mücadelesi yüzeysel biçimde ve daha çok kıskanç agresif ve bunalımlı bir kadının davranışları olarak yansıtılır. Huges'un daha sonra uzun bir ilişki yaşayacağı Assia Wevill ve eşi David Wevill'i evlerinde ağırlarken, Assia Wevil ile Huges arasında sezdiği ilişki üzerine sinirlenen Plath önce sofrayı kurarken tabakları ve yemekleri misafirlerinin önüne şiddetle fırlatır ardından yemek sırasında eşini kast ederek "bizim evde tek bir şair var" der. Film basit biçimde Plath'in geleneksel rol kalıplarına karşı duruşunu; feminizmini 'kıskanç kadın bunalımı'na indirger. Benzer biçimde Plath'in intiharı da filmde Huges tarafından terk edilmesi ve ona olan karşılıksız aşkı sonucu gerçekleşmiş gibi sunulur. Oysa pek çok yazar aynı fikirde değildir;

> Bugün intiharı için bilhassa Ted Hughes suçlansa da asıl sorun yalnız ve içe dönük bir çocukluk geçiren şairin toplumsal baskının kadınlara dayattığı annelik öğretisiyle, annesinin gerçek varlığının bilinçdışında yarattığı imgeden şiirlerinde bile kurtulamamasıdır. Boşanmamasını telkin eden annesi ile yaşadığı dönemin politik kuşatılmışlığı içinde çıkış yolunu bulamayarak intiharı seçen şairin, ölümünden iki yıl sonra başlayan Amerikan kadın hareketinin öncülüğü yine Plath'in eserlerinin yapması ise, iç burkan bir ironidir (Kızılarslan:2008).
>
> Plath'ın oluşumunda 50'li yılların, böcekbilimci tanrısal erk imgesi babasının, sıkı disiplin yanlısı annesinin, geçmişindeki Püriten yobazlığin hâlâ at koşturduğu New England (Massachusetts) yaşam dizgesinin büyük rolü vardır (…) Sylvia adlı filmde gösterildiği üzere kocasını kıskanan ve bu yüzden de kendisini yok etmek isteyen aciz bir kadın değildi. Film, onun çocukluğu, babası ve annesi hakkında, daha küçücük bir kızken yazdığı şiirlere yer vermiyor. İngiltere'de Ted Hughes ile tanışması sayesinde başlamış gibi gösteriliyor Sylvia'nın hayatı. Bu da, yaratıcı bir kadının hayatına ve ölümüne ait anlamların ancak ve ancak bir erkeğin varlığıyla onanabileceği demek ki, yanlış! (Eradam: 2004)

Zafer İlbars'ın *Sylvia* için yaptığı yorum aslında Hollywood sinemasının kadın sanatçılar konusuna bakışını çok yerinde özetler:

> Film insanın aklına ister istemez *The Hours*'u getiriyor. Hollywood bir liste yapmış sanki. Malzeme olarak önce Virginia Woolf'u kullanmışlardı (…) şimdi ise Plath ile uğraşma vakti gelmiş. Ellerinde depresif ve intihara yatkın bir kadın edebiyatçı daha var mı bilemiyoruz. Listede kim var acaba?

Listede sadece üç yıl sonra çekilecek olan, hayatı intihar ile sonlanan fotoğraf sanatçısı Diane Arbus'un hayatı vardır.

Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus: Diane Arbus

Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus (*Tutku*), Patricia Bosworth'un *Diane Arbus: A Biography* (1984) adlı kitabından, Bosworth ve Erin Cressida Wilson tarafından uyarlanır. Bosworth kitabını yazarken Arbus'un eski eşinden, iki kızından ve yakın arkadaşlarından bilgi alamamıştır. Bosworth, Arbus'un annesi, ağabeyi, kız kardeşi, New York Forest Hills Fieldston lisesindeki öğretmenleri, sınıf arkadaşları ve fotoğraflarını çektiği insanlarla yaptığı söyleşilerden yararlanır.

Arbus'un[5] hayat hikayesinde 'kürk' babasının yaptığı işi ifade etmesi açısından doğrudan baba iktidarını temsil eder. Filmin kendisine isim olarak *Kürk: Hayali Bir Diane Arbus Portresi*'ni seçmesi filme dair yapılacak okumaların yapısal anlamda kürk (baba) ve onun karşısında konumlanan her şeyle ilişkili olmasına olanak tanır.

Film çıplaklar kampına fotoğraf çekmek için giden Arbus'un görüntüsü ile başlar. Fotoğraf çekmesinin şartı soyunmaktır, soyunmak için hazırlanırken Lionel'in hediyesi olan kolyesini öperek şans diler ve ardından üç ay geriye dönülür. Filmin henüz başta kullandığı 'giyinmek' ve 'soyunmak', kürk sözcüğü ile ilişkili yapısal karşıtlık içinde olan temalardır. Kürk giyen Arbus'un çıplaklığa geçişi baba otoritesinden özgürleşmesinin, kişiliğini bulmasının ifadesi haline gelecektir.

Arbus, babası ve annesinin düzenlediği bir kürk defilesinde eşinin asistanıdır, sahne gerisinde yer alır. Fotoğrafları eşi çeker. Defile sırasında sunum yaparken gazetecilerden biri Arbus'a kendisinin ne yaptığını sorar; "Hayır ben fotoğrafçı değilim ışık ayarları yaparım, aksesuarlarıyla ilgilenirim, makyaj yaparım, basit şeyler" diye yanıtlar sanatçı ve kaçar. İzleyen sahnede eşi için stüdyoyu hazırlamaktadır Arbus. Ütülerinin başında hiç kıpırdamadan gülen simetrik biçimde poz veren güzel kadınlardan oluşan kadrajı hazırlarken, kızlarının lavabonun tıkandığını söylemesiyle ve Arbus lavaboyu açmaya gider. Ütülerinin başındaki kusursuz güzellikteki kadınlar 1950'li yılların

5 1923 doğumlu Diane Arbus 20. yüzyılın en önemli fotoğraf sanatçılarından biridir. Babası dönemin varlıklı işadamları arasında yer alır. Son derece geleneksel ve baskıcı bir aile ortamında yetişen Arbus, 1941 yılında eğitimini yarıda bırakarak babasının kürk mağazasında çalışan Allan Arbus'la evlenir. Allan Arbus savaş yıllarında orduda aldığı fotoğraf eğitimini eşine aktarır. Çift birlikte moda fotoğrafı stüdyosu açar. İki çocukları olur. Arbus, 1957'ye dek eşiyle birlikte moda fotoğrafçılığını sürdürür, 1958 yılında portre fotoğrafçısı olarak toplumun sınırında alışmadık hayatlar yaşayan insanların fotoğraflarını çekmeye başlar. 1959'da eşinden ayrılır (1969 yılına dek resmi olarak evli kalmayı sürdürürler). 1960'ta *Esquire* dergisinde ilk foto-makalesi yayınlanır. 1963 ve 1966'ta iki kez Guggenheim ödülünü alır. 1971 yılında intihar eder. Ölümünden bir yıl sonra on fotoğrafı büyütülerek Venedik Bienali'nde sergilenir. Arbus'un eserleri Metropolitan Müzesi, Victoria & Albert Müzesi gibi müzelerde sergilenir.

Dorfman'a göre Arbus'un mutsuzluğunda (tıpkı şair Anne Sexton'da olduğu gibi) toplumsal cinsiyet ile ilişkili bakış açısının önemi büyüktür; Arbus, başarısının hak edilmemiş olduğuna dair güvensiz ve endişelidir. Yeteneğinden korkar, çalışmalarının söylendiği kadar iyi olduğuna inanmaz. Dorfman bu durumu Arbus'un patolojisinin kanıtı olmaktan çok onun kuşağındaki pek çok kadının ortak özelliği olduğunu belirtir. Arbus'un çalışmalarında tekrar eden en önemli tema ötekilik algısı duyusudur, kimi zaman insanların içindeki ötekiliği keşfederken kimi zaman da bir şekilde bunu yönlendirip empoze etmektedir (Segal:2005). Susan Sontag ise Arbus'un fotoğrafları yoluyla modaya, güzel olana ve aşırı gelişmiş Yahudi ahlaki duyarlığına karşı çıktığını belirtir (Sontag: 1993, 58). Arbus "fotoğraf istediğim yere gitmek ve istediğim şeyi yapmak için bir izin belgesiydi" diye yazmıştır (akt. Sontag 1993: 55).

kadına dair ideolojisini hissettirir. Gülümseyen kıpırdamayan bir modelin yakın plan görüntüsünden lavaboyu açmaya çalışan Arbus'a geçilir. Sahte mükemmelliğin altındakini keşif, görünürün altındakine olan yolculuk böylece başlar Arbus için.

Fotoğraf çekme edimi eş Allan Arbus'a ait bir edimdir ve dolayısıyla erkek iktidarını temsil eder. Arbus'un hayatı önce eşine ardından babasına bağımlıdır. Kendi makinesi banyonun dolabında durur tuvalete ait kadınsı bir şey gibi. Eşinin uyuduğundan emin olunca makineyi almaya gücü olur. Ertesi gün dokuzdaki portre çalışması için yürüyüşe çıkacağını söyler. Fotoğraf çekmek eşinden izin almanın sokağa çıkmanın bahanesi haline gelir. Üst katına taşınan Lionel ile önce arkadaş olur. Lionel ile yaşanan cinsel birliktelik ise eşi ile yaşanan cinsel birlikteliğe karşı konumlanır ve tam bir özneleşmeye işaret eder. Lionel'in kendi saçlarından kürkünden Arbus'a yaptığı kürk, yapaylıktan gerçekliğe samimiyete geçişi temsil eder. Lionel'ın ölümü ile birlikte Arbus'un onun yerini aldığını söylemek çok da yanlış olmaz. Lionel'ın tanıştırdığı tüm arkadaş çevresi artık Arbus'un fotoğraf dünyasına açılan kapıdır. Arbus filmin sonunda çıplaklar kampında kendisi de çıplak halde fotoğraf çeker.

***La Vie En Rose*: Edith Piaf**

La Vie En Rose'un (*Kaldırım Serçesi*) senaryosunu filmin yönetmeni Olivier Dahan ve Isabelle Sobelman yazar. Piaf'ın[6] hayatını anlatan

6 Edith Piaf, 1915'te doğar 1963 yılında karaciğer kanserinden ölür. Annesi sokakta şarkı söyleyerek yaşamaya çalışırken babası da akrobattır. Çocukluğunda bakılması için babası tarafından babaannesinin işlettiği randevu evine bırakılır. Burada gözlerinden rahatsızlanır kısa süre görememe sorunu yaşar ve iyileşir. Babası Piaf'ı aldıktan sonra sokaklarda birlikte çalışırlar. Yakın arkadaşı Momone ile sokakta şarkı söylerken, Fransa'nın ünlü müzikhollerinden birinin sahibi olan Louis Leplee ile tanışır. Leplee, Piaf'ın lâkabını başta 'Küçük Serçe' yapar ancak bu lâkap kullanıldığı

film sanatçının hayatının belli bir dönemini ya da hayatındaki belli bir olayı merkezine almaz. Zamanı ikiye bölmek (geçmiş ve bugün gibi) ve kronolojik bir yapı kurmak yerine çoklu zaman anlatısını, farklı yıllarda gezinmeyi, zamanda geri-dönüş ve ileriye-gidiş yapmayı tercih eden bir yapı kurar. Böylesi bir yapı dramatik ve konvansiyonel bir öykü anlatımına, özdeşleşmeye dayalı bir yapı değildir. Modernist sinema geleneğine yakın durur, Piaf'ın hayatını bir bütün olarak anlamlandırmamıza yardımcı olur.

Filmde Piaf'ın hayatında yer alan iki erkeğin etkisi ön plana çıkarılır ve hatta söz konusu iki karakter onun kurtarıcısı, yaratıcısı olarak sunulur. İlki Louis Leplee, ikincisi ise besteci ve şair olan Raymond Asso'dur. Louis Leplee, Piaf sokaklarda şarkı söylerken onu keşfeder ve müzikhole çıkarır. Raymond Asso ise Leplee'nin öldürülmesinden sonra yeniden gece kulüplerinde şarkı söylemeye başlayan adeta ortada kalan ve kariyeri tehlikeye girmiş gibi sunulan Piaf'ın ikinci kurtarıcısı olur, yeniden doğuşunu sağlar. Ona müzik eğitimi verir, sahne duruşunu öğretir. Piaf filmde tamamen cinsellikten arındırılmış, yardıma muhtaç çocuksu bir kişiliktir. Çocuksuluğu dini inancı ve çevresini adeta bir aile gibi saran ekibiyle pekiştirilir. Filmin başında Titin, gözlerinin sağlığına kavuşması için küçük Piaf'ı Rahibe Teresa'ya dua etmeye götürür. Bu sahneden sonra Piaf'ın dua geleneği sürer. 1960 Olympia konseri öncesinde dua eder ve sürekli taktığı haçını kaybettiği için konsere çıkmayı geciktirir, haçı bulununca sahneye çıkar.

Piaf'ın ölümünden üç yıl önce 1960 Olympia konserinde çok sevdiği *Non, Je Ne Regrette Rien*'i[7] (*Hiçbir Şeyden Pişman Değilim*) söylemesi Frida Kahlo'nun son eserinin *Viva La Vida* (*Yaşasın Hayat*) oluşunu hatırlatır, tek farkla *Frida* filmi söz konusu esere yer vermez.

Sonuç

Çalışmada yapım senelerine göre incelenmeye çalışılan *Iris*, *Frida*, *Sylvia*, *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* ve *La Vie En Rose* filmlerinin kadın karakterleri gözden geçirildiğinde karşımıza çıkan sonuçları beş maddede toplayabiliriz:

> 1-*Iris*, *Frida* ve *Sylvia* konu ettikleri sanatçıya doğrudan ilk isimleriyle hitap etmeyi seçer. Fatih Özgüven'in yerinde yorumuyla *Sylvia* adı "gereksiz bir senlibenlilik" taşır (2004). Bu bağlamda *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* ve *La Vie En Rose*'un

---

için 'Kaldırım Serçesi' olarak değiştirir. Birlikte olduğu Marcel Cerdan'ın 1949 yılında uçak kazasında ölmesinden sonra morfin kullanmaya başlar, aynı zamanda yoğun olarak alkol de kullanmaktadır. Edith Piaf'ın cenaze törenine, Katolik Kilisesi Paris Başpiskoposu'nun cenaze törenini yapmayı reddetmesine rağmen on binlerce kişi katılır.

7 "Hayır! Hiçbir şeyden! Hayır! Pişman değilim hiçbir şeyden! Ne bana yapılan iyilikten, Ne de kötülükten, hepsi bir benim için!"

konularıyla aralarına bir mesafe aldıklarını söylemek mümkün hale gelir.

2-Filmlerden *Iris* ve *Sylvia* karakterlerinin ölümünü gösterirken diğer üçü karakterlerini yaşarken gösteren bir sonu tercih eder. Bu konuda özellikle *La Vie En Rose* filminde Piaf'ı ölüm döşeğinde gösteren sahnenin ardından sanatçı *Non, Je Ne Regrette Rien*'i söylerken filmin bitmesi oldukça önemlidir. Bu sayede Piaf'a söylediği şarkı ile ölümsüzlük kazandırılır.

3-*Iris*, *Frida* ve *Sylvia* filminde kadın sanatçıların hayatında öykünün merkezi olarak eş ve sevgililer alınır. Filmler daha çok söz konusu eş ve sevgililerin filmi haline gelir. Kadın karakterlerin yaşamı eş ve sevgililer üzerinden tanımlanır. *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*'ta sevgili özgürleşmek için araç olarak sunulur. *La Vie En Rose*'da ise erkekler, çocuksu bir masumiyete sahip sunulan karakterin koruyucusu işlevi görürler.

Kaynakça

Berteaut, Simone (2007) *Kaldırım Serçesi: Edith Piaf*, çev. Aydın Emeç, İstanbul: Agora Yayınları.

Dorfman, Elsa. "Diane Arbus" http://elsa.photo.net/arbus2.htm

Eradam, Yusuf (2004) "Sylvia Plath Susma Cesareti". http://www.milliyet.com.tr/ozel/kitap/ 040812/01.html

Ferro, Marc (1995) *Sinema ve Tarih*, çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Herrera, Hayden (2003) *Frida*, çev. Elif Böke, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlbars, Zafer. "Sylvia Plath Nerede?" http://beyazperde.mynet.com/sinekritikdetay.asp?id=770

Kızılarslan, Yeliz (2008) "Cadıların Lanetlediği Bir Masal Prensesi: Sylvia Plath". *BİA Haber Merkezi*, 25 Ekim 2008 http://www.bianet.org/bianet/kategori/biamag/110449/ cadilarin-lanetledigi-bir-masal-prensesi-sylvia-plath

Özgüven, Fatih (2004) "Sylvia Plath Sahiden Yaşadı mı?", *Radikal* gazetesi, 12.8.2004.

Plath, Sylvia (2000) *Sylvia Plath'in Günceleri*, çev. Şadan Karadeniz, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Scott, Joan W. (2007) *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi,* çev. Aykut Tunç Kılıç, İstanbul: Agora Yayınları.

Segal, David. "Double Exposure: A Moment With Diane Arbus Created A Lasting Impression" http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/ AR2005051102052.htm

Sontag, Susan (1993) *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Yılmazçelik, Cansu (2007) "Önce Kelimeler Öldü", *K Dergi*, 23 Kasım 2007, s. 60.

(yazarı yok) "Acının Ressamı: Frida Kahlo" http://www.kaosgl.com/node/503

(yazarı yok) "Diane Arbus" http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=9870

(yazarı yok) "Diane Arbus" http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/arbus.html

Özet: Sinemada kadın sanatçıların hayat hikâyelerine rastlamak oldukça güçtür. Hayat hikayesi film haline getirilen kadın sanatçılar (Iris Murdoch, Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, Sylvia Plath, Diane Arbus ve Edith Piaf) ise trajik hayat hikayelerine sahiptirler, ya intihar etmişlerdir ya da ağır hastalıklar nedeniyle ölmüşlerdir. Çoğunlukla hayatlarına giren erkekler merkez alınarak konu edilirler. Hayatları erkekler tarafından yönlendirilir. Mesleki başarıları göz ardı edilir.

Anahtar sözcükler: Kadın sanatçı, biyografik film.

Abstract: It is really difficult to see biographies of women artists in films. Women whose biographies filmed have tragic stories (Iris Murdoch, Magdelena Carmen Frida Kahlo y Calderon, Slyvia Plath, Diane Arbus and Edih Piaf). They either committed suicide or died because of severe illnesses. In these films they were portrayed as subordinate characters around the central male character. Their lives were manipulated by these men and their professional successes has been disregarded.

Key words: Woman artist, biographic film.

Arşiv

Bu bölümde, Türkiye'de sinemanın tarihine ilişkin arşiv raflarından çıkardığımız dört yazı yer alıyor. Arşiv belgelerinden üçünü Türkiye'de sinemaya dair yazılmış öncü tarihçe denemeleri oluşturuyor. İlk tarihçe 1933 yılına ait ve Türkiye Büyükelçiliği Müsteşarı Eugene M. Hinkle tarafından ABD Dışişleri Bakanlığı'na sunulmuş. 1930'larda Türkiye'de sinemanın durumuna dair kapsamlı bir portre sunan bu çalışmanın bazı bölümlerinin Türkçe çevirisine yer verdik. Bu çalışma ve özeti niteliğindeki Hilmi Malik Evrenol'un *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* kitabıyla ilgili bir değerlendirmeyi Kitabiyat sayfalarımızda bulacaksınız. İkinci belgemiz, sinema tarihlerinde sıkça referans verilen Rakım Çalapala'nın "Türkiye'de Filmcilik" başlıklı çalışması. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin *Filmlerimiz* adını taşıyan kitapçığında (kitapçığın içinde yayın tarihi bulunmamakla birlikte içindeki ilanlar, bize Cemiyet'in kurulduğu 1947'de değil 1948'de yayınlanmış olabileceğini düşündürtüyor) yer alan bu yazı, çoğu zaman belirtilmese de, Türkiye'de sinema konusunda yazılan pek çok çalışmaya kaynaklık etmiş. Bu iki yazıyı izleyen bir diğer tarihçe ise, Nurullah Tilgen'e ait. Yazar, 1953'de *Yıldız* dergisinde yayınlandığı "Türk Filmciliği Dünden Bugüne" adlı çalışmasını, genişleterek 1956'da *Yeni Yıldız* dergisinde "Bugüne Kadar Türk Filmciliği" başlıklı yazı dizisini yayınlar. Düzensiz aralıklarla yayınlandığı için ulaşılması güç olan bu yazı dizisi, ilk kez toplu olarak okurun karşısına çıkıyor.

Sinemanın başlangıç yıllarına ilişkin araştırmaların sınırlı oluşu nedeniyle, özellikle Çalapala ve Tilgen'e ait tarihçeler uzun yıllar araştırmacıların temel başvuru kaynağı oldu. Bu yazıların bir arada basımının, aralarında kurdukları diyaloğun daha iyi anlaşılması ve tekrarlanan bazı yanlış bilgilerin düzeltilmesi açısından yararlı olacağını düşünüyoruz. İşte kısa bir örnek:

> 1902'de İstanbul'a daha modern bir makineye sahip bir Fransız geldi, ancak Sultan'ın emri nedeniyle bu aletin yurda girişine gümrük tarafından izin verilmedi. İstanbul'daki Fransız

> Büyükelçisi Cambon, o tarihlerde geçerli olan kapitülasyonlar sayesinde, aletin ülkeye girişini sağladı. Söz konusu Fransız kısa filmlerini Theatre des Variete ismini taşıyan Fransız Tiyatrosu'nda gösterdi (Hinkle)
>
> Bir sene sonra, yani 1902'de Cambon isminde bir Fransız daha modern bir makine ile İstanbul'a gelmiş ve müşkülatla makinasını ve filmlerini İstanbul gümrüğünden kurtararak resmimlerini Theatre des Variete ismini taşıyan Fransız Tiyatrosu'nda göstermeye başlamış. ... (Malik Evrenol)
>
> Ertesi yıl (1897) Cambon adında bir Fransız elinde Weinberg'in Pathé markalı makinesinden daha mükemmel bir makine ile memlekete gelmiş ve bugünkü Şenses Tiyatrosu'nun bulunduğu Varieté Tiyatrosu'nda filmler göstermeğe başlamış ve daha fazla rağbet görmüştür. (Tilgen)

Burada kastedilen gümrük olayı büyük olasılıkla *Cinématographe*'ı tanıtmak için 1896'da İstanbul'a gelen Lumière çalışanlarından Louis Janin'in başından geçenler (Bu konuda ayrıntılı bilgi için Mustafa Özen dosyamızda yer alan yazısına ve Ali Özuyar'ın *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayın, 2007 çalışmalarına bakılabilir). Ancak, İstanbul'daki gösterimleri düzenleyen kişi, Çalapala'nın doğru biçimde saptadığı gibi ressam Henri Delavallée'dir (Mustafa Özen, "'Hareketli resimler' İstanbul'da, 1896-1908", *Kebikeç* 27: 183-189).

Arşiv bölümündeki son yazı ise, Nusret Kemal imzalı bir film eleştirisi. Muhsin Ertuğrul *Söz Bir Allah Bir* (1933) filmini ele alan bu eleştiri ise, gerek dönemin popüler filmlerine ilişkin yaygın bakış açısını temsil etmesi gerekse film eleştiri geleneğinin başlangıcı açısından önemli bir örnek.

Bu yazıların tıpkıbasımına yer verirken, yalnızca saptayabildiğimiz dizgi ve yazım yanlışlarını düzeltmekle yetindik. Birliktelik sağlamak açısından film adlarını italik olarak vurguladık.

Ahmet GÜRATA

Modern Türkiye'de Sinema

Eugene M. HINKLE

I. Türkiye'de Sinemanın Tarihçesi

Türkiye'de sinema 1923-1924 yılına kadar önem verilen bir uğraş olmamakla birlikte, tarihçesi 1901 yılına kadar uzanır. O yıl ilk sinema cihazını İstanbullulara tanıtan Weinberg, Beyoğlu'ndaki Concordia (Konkordia) Tiyatrosu'nda 30-40 metre uzunluğunda kısa filmler göstermeye başlamıştır. Bu filmler vodvil numaraları arasında gösterilmekteydi. Görmüş olduğu rağbetten cesaret bulan Weinberg bu filmleri Ramazan ve bayramlarda İstanbul tarafında göstermiştir. Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'ndeki gösterimler de aynı şekilde başarılı olmuş ve halk arasında rağbet görmüştür. Türkler bu eğlenceye 'Canlı Resim' adını vermişti. Her türlü modern icata karşı kuşku duyan Sultan Abdülhamit bile, Weinberg'in çabalarıyla ilgilenmiş ve onu saraya çağırarak gösterimler düzenletmiştir.

1902'de İstanbul'a daha modern bir makineye sahip bir Fransız geldi, ancak Sultan'ın emri nedeniyle bu aletin yurda girişine gümrük tarafından izin verilmedi. İstanbul'daki Fransız Büyükelçisi Cambon, o tarihlerde geçerli olan kapitülasyonlar sayesinde, aletin ülkeye girişini sağladı. Söz konusu Fransız kısa filmlerini Thearre des Variete ismini taşıyan Fransız Tiyatrosu'nda gösterdi. Abdülhamit de, misafirleri olduğunda ya da haremini eğlendirmek istediğinde, kendisini saraya davet ederek gösterimler düzenlemiştir. Sultan bu hizmetlere karşılığında, artık Weinberg'le birlikte çalışan bu Fransıza maddi iltifatta bulunmuş, bunun üzerine adam epey yüklü bir servet yaparak ülkesine dönmüştür. Weinberg, tiyatrolarda, (genellikle açıkhavadaki) kahvehanelerde ve Taksim Bahçesi'nde gösterimlerini sürdürmüştür. Ancak II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908'e kadar İstanbul'da düzenli gösterim yapan bir sinema salonu açılmamıştır. Osmanlı'da ilk sinema salonunu İmparatorluğun diğer yerlerine oranla daha serbest bir rejimin hüküm sürdüğü Selanik'te açılmıştır. Selanik'te ilk film gösterimlerinin 1904'te yapıldığı tahmin edilmektedir.[1]

---

1 Hilmi Malik Evrenol şu ifadeye yer veriyor: "Bu tarihten (1908) bir kaç sene evvel ilk sinema Selanik'te deniz kenarındaki Beyaz Kulede gösterildiğini ve filmlerin birini bizzat kendim gördüğümü çok eyi hatırlarım" (1933, 8).

İstanbul'daki ilk sinema binasının Beyoğlu'ndaki İngiliz Büyükelçiliği'nin arkasındaki bir kahvehanenin yerine açıldığı ve burada geceleri film gösterildiği belirtilmektedir. Buna benzer bazı sinemalar faaliyet göstermeye başlasa da, ilk modern yerleşik sinema salonu 1914'te Beyoğlu'nda Palas adıyla (bugünkü Chik) açılmıştır. Bunu Magic (Majik) Sineması izlemiştir. Bundan evvel takriben 1912 senesinde İzmir'de Kordon boyunda büyük bir sinema binası yapılmıştı. Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da çok az sinema salonu bulunuyordu ve bunlara çoğunlukla yabancılar gidiyordu. Ancak, Enver ve Talat Paşa gibi bazı üst düzey yetkililer bu gösterimlere sık sık katılıyordu.

Dünya Savaşı'nda önce Osmanlı İmparatorluğu'nda gösterilen filmler, özellikle dünya çapında popüler olan İtalyan filmleri ve bir kısım İskandinav filmleriydi. 1914-1918 yılları arasında ise, diğer ülkelerin filmlerine katı bir sansür uygulandığı için, gösterilen filmlerin tamamına yakını Alman filmlerinden oluşuyordu. Ancak, çoğunluğu yabancılardan oluşan sınırlı sayıdaki sinema izleyicileri, aşk ve cinsellik içeren Latin tarzı filmleri, aksiyon ve macera ağırlıklı Alman filmlerine yeğliyordu. Bu nedenle de, Mütareke'den sonra İtalyan ve Fransız filmleri yeniden popülerlik kazandı. Alman filmlerine benzer zorluklarla karşılaşan Amerikan filmleri ise, 1921'den itibaren giderek artan sayılarda gösterilmeye başlandı. Macera ve kovboy dizileri en popüler Amerikan filmleriydi ve bu tür filmlere talep gün geçtikçe artmaktaydı. Alman ve Amerikan filmleri giderek Fransız filmleriyle rekabet etmeye başladılar. Sesli filmlerin başlangıcı olan 1930'da, Fransız, Alman ve Amerikan filmlerinin pazar payı hemen hemen aynıydı, ancak Amerikan yapımları giderek paylarını arttırdı. Türkiye'de sinemacılık açısından sessiz filmden sesli filme geçiş dönemi, dil sorunu nedeniyle oldukça sıkıntılı geçti. Başlangıçta sinemaya giden izleyici sayısının önemli ölçüde azalmasına karşın halk giderek sesli filme alıştı.

1920'ye kadar Türkiye'de sinema sayısı oldukça sınırlıydı. Çoğu İstanbul'da, bir bölümü de İzmir'de olmak üzere 10 kadar sinema salonu bulunuyordu. 1923'ten itibaren sinema salonu inşasına hız verildi ve 1924-1927 yılları arasında bir çok sinema açıldı. Bugün Türkiye'de 130 sinema bulunuyor. Öte yandan, Mütareke sonrasında genel olarak sinemacılık oldukça yavaş gelişme göstermiştir. Müslüman kadın ve erkeklerin beraber sinemaya gitmesi 1919'dan sonra başlamıştır. 1908 Jön Türk Devrimi'nin ardından İstanbul yakasında kadınlara özel seanslar düzenlenmekteydi, fakat gelenekler kadın-erkek birarada film izlenmesini engelliyordu. Bazı Batılılaşmış liberal Türkler eşlerini Avrupalı gibi tanıtarak film izlemeye götürüyorlardı. Ancak, bu seyrek rastlanan ve tehlikeli bir yoldu, zira bu yola başvuran kişilerin yakalanması skandala ve tutuklanmaya yol açabilirdi. Dünya Savaşı sırasında sinemalar genellikle ortadan bir duvarla ya da perdeyle ikiye bölünmüştü, bir tarafta erkekler bir tarafta kadınlar oturuyordu. Mütareke döneminde Asya yakasında Kadıköy'deki sinemalarda bulunan localarda Türkler eşleriyle

birlikte oturuyordu. İlginçtir, Kadıköy kısmen şehrin banliyösü ve sayfiye yeri sayıldığından dolayı, Cumhuriyetin ilk yıllarında, eski geleneklerin yıkılmasında Beyoğlu'na ve İstanbul'un diğer semtlerine öncülük etmiştir. Kadıköy'deki Türkler Avrupa yakasındaki Beyoğlu'na oranla daha serbest ve daha az gösterişçiydi. 1923'te Ankara'da kadınlara ve erkeklere ayrılmış iki ayrı bölümü olan bir sinema bulunuyordu. Ancak, zamanla kadınlar erkeklerle birlikte oturmaya başladılar. İstanbul'da ise, kadın ve erkek karışık gösterimlerin sayısı daha yavaş artış gösterdi. Kadınların çarşaf ve başörtüsü kullanmayı bıraktıkları ve reformların uygulamaya konulduğu 1924, 1925 ve 1926 yıllarında, kadınlar Avrupa'da olduğu gibi kamusal alanlara daha serbestçe dahil olmaya başladılar.

II. Film

Türkiye'ye ithal edilen film sayısıyla ilgili bir istatistik bulunmamaktadır. Ancak, Türkiye'nin toplam film ithalatının üçte birini ABD yapımlarının oluşturduğu tahmin edilmektedir. Buradan haraketle, resmi ABD istatistiklerine dayanarak 1931'de Türkiye'nin 50,000 metre sessiz (4800 Dolar) ve 400,000 metre sesli film (30,000 Dolar) ithal ettiğini söyleyebiliriz. Bu rakamlar tahminidir.

Aşağıdaki tablodan görülebileceği gibi, Türkiye Amerikan filmleri için görece sınırlı bir pazardır:

1931'e kadar ABD'den ithal edilen film sayısı ($)

Ülke	Sesli	Sessiz	Sinema S.
Mısır	2157	31,670	-
Romanya	830	16,778	279
Yunanistan	1648	15,980	185
Yugoslavya ve Arnavutluk	2729	12,568	362
Türkiye	1632	10,410	130

Dağıtım

Türkiye'de filmler genel olarak iki yoldan dağıtılmaktadır: İstanbul'da şubeleri olan yabancı film şirketleri tarafından ve yabancı film şirketlerinin temsilciliğini ya da dağıtımcılığını üstlenmiş sinema salonları tarafından. Türkiye'de şubesi bulunan yabancı film şirketleri Fox ve Metro Goldwyn Mayer'dir. Bu şirketler, pek çok sinemaya film kiralamakla birlikte, Türkiye genelindeki dağıtımla ilgilenmezler. Türkiye genelinde dağıtım, yerel temsilciler ve dağıtımcılar aracılığıyla yürütülür. Temsilci genellikle sinema salonu sahibidir ve yabancı dağıtımcının yıllık toplam gelirinden belirli bir

yüzde almak üzere anlaşır. Yalnızca Paramount şirketinin münhasır bir temsilcisi bulunmaktadır. Diğer temsilcilikler ise yalnızca film seçiminde ilk tercih hakkına sahiptirler, ancak Türkiye genelindeki dağıtım hakları üzerinde karar sahibi değillerdir. Öte yandan, dağıtımcılar kendi sinemalarında göstermek ya da Türkiye genelinde dağıtmak üzere yabancı şirketler tarafından yapılmış bir filmin haklarını satın alırlar.

(...)

Pazarının sınırlı oluşu, filmler için ödenen bedeli de doğrudan etkiler. Yakın zamana kadar, sessiz filmler özellikle Anadolu'da geniş bir pazara sahipti, bu nedenle de sinema salonları oldukça ucuza film kiralayabiliyordu. Örneğin Harold Lloyd'un bir komedi filmi Türkiye genelinde 78 sinemada gösterilmişti. Sessiz filmlerin popülaritesi, sesli filmin gelişi ve ekonomik bunalım nedeniyle azaldı. Uzun metraj bir sesli film, ilk iki haftası İstanbul, Ankara ve İzmir'deki birinci ve ikinci vizyon sinemalarda olmak üzere, Türkiye'de en fazla altı hafta gösterimde kalıyor. Bir filmin gişesinden elde edilen gelir genellikle 3,000 lirayı aşmıyor. Yapımcıdan bir film alan yerel bir sinema salonu sahibi, filmin Türkiye genelinde gösterim hakkı için 1,000-2,500 lira arası, her bir kopya için de 400-800 lira ekstra ödüyor. Türkiye'de bugüne dek bir film için ödenen en yüksek bedel Alman yapımı *Hacı Murat* için verilen 10,000 liradır.

(...)

III. Yerli Yapımlar

Türkiye yerel bir film sanayiinin kurulması için gerekli girişim ve cesarete sahip bir ülke. Yakın Doğu ve Balkanlarda faal bir film stüdyosuna sahip yegane ülke. İlk Türk filmi *Pençe* ismi altında 1916'da Donanma Cemiyeti tarafından hazırlanmıştı. Bu bir nevi casus filmi idi. Bunu müteakip 1919'da Harp Malulleri Cemiyeti, *Binnaz* ve *Mürebbiye* isimlerini taşıyan iki film hazırlamıştır. Filmlerden birincisi bir savaş ve aşk hikâyesiyken, ikincisi Hüseyin Rahmi'nin romanından uyarlanmıştır. Bu filmdeki Fransız mürebbiye ahlâken düşkün olduğundan, filmin gösterimi Fransız sansürü tarafından yasaklanmıştır.

Bu önemli çabaların yanı sıra, İstanbul'daki ilk sinema filmleri 1920-1922 arasında Kemal Film kumpanyası tarafından hazırlanmıştır. Bu altı film şunlardır:

1. *İstanbul Trajik* (1920), İstanbul'da geçen dramatik bir aşk hikâyesi.

2. *Ateşten Gömlek* (1921), Halide Edip'in İstiklâl Savaşına ilişkin romanından uyarlanan yurtsever bir film.

3. *Nur Baba* (1921) (Fransızca adı Les Mystères du Bosphore), Yakup Kadri'nin Bektaşi tarikatıyla ilgili Nur Baba romanından uyarlanmıştır.

4. *Kız Kulesi Faciası* (1922), Üsküdar açıklarındaki Kız Kulesi Feneri'nde geçen bir aşk hikâyesi.

5. *Leblebici Horhor* (1922), meşhur bir Türk opereti.

6. *Sözde Kızlar* (1922) Peyami Safa'nın Türk kızlarının yaşamı hakkındaki romanından uyarlanmıştır.

Bu altı filmden *Ateşten Gömlek* halen Türkiye genelinde gösterilmekte ve önemli ölçüde rağbet görmektedir.

İpekçi Kardeşler adlı film şirketi kuruluncaya kadar Türkiye'de bu saydıklarımızın dışında film üretilmemişti. İpekçi Kardeşler bugün Türkiye'nin tek film yapım şirketidir. Şirket 1931'de Paris'te ilk Türk sesli filmi olan *İstanbul Sokakları*'nı ve *Kaçakçılar*'ı çekti. Bu filmlerden ilki Türkiye'deki yaşamla ilgili abartılı bir melodram, ikincisi ise çok fazla aksiyon içeren bir macera filmidir. Her iki film de Paris'teki Paramount stüdyolarında gerçekleştirilmiştir.

1932'de İpekçiler, İstanbul'daki kendi stüdyolarına taşınmıştır. Burada son derece mükemmel modern cihazlarla üç film yapmışlardır: *Bir Millet Uyanıyor*, *Karım Beni Aldatırsa* ve *O Kakos Dromos* (*Fena Yol*) adlı Yunan filmi. Bunun yanı sıra bir dizi kısa film ve haber filmi de çekmişlerdir. Bu filmlerden ilki, Bir Millet Uyanıyor, İstiklâl savaşı ve işgal döneminde geçen yurtsever bir filmdir. Teknik açıdan oldukça kaba olmakla birlikte, Türkiye'nin pek çok yetenekli erkek oyuncuya sahip olduğunu göstermektedir. Bu oyuncuların bir çoğu, Kemal Film'in daha önceki yapımlarından yetişmişlerdir. *Karım Beni Aldatırsa* adlı ikinci film, Avrupa yapımlarını taklit eden hafif bir operet filmidir. Yapım koşulları açısından bir ilerlemeye işaret etmektedir. Dil avantajı ve eğlendirmeye yönelik olması nedeniyle, film İstanbul'daki birinci vizyon bir sinemada dört hafta gösterimde kalmıştır. Bu Türkiye'de bir film için rekordur. Üçüncü film bir Yunan sesli filmi olup, 1933'te İpekçi stüdyolarında Yunan oyuncularla çekilmiştir. Film yalnızca İstanbul'da değil, Atina'da da büyük başarı sağlamış, dört sinemada birden gösterime girmiştir. İpekçi stüyosunun imkânları Amerikan ve Avrupa stüdyolarıyla karşılaştırıldığında son derece sınırlı ve ilkel olduğundan, bu filmler oldukça zayıftır. Eğer maddi imkânlar yeterli olsaydı, hiç kuşkusuz pek çok sahnenin yeniden çekilmesi gerekirdi. İpekçi Kardeşler 1933'de dört Türk ve iki Yunan filmiyle birlikte bir dizi kısa film ve haber filmi çekmeyi planlıyor. Türkiye'de her yıl ortalama 150 film gösterime giriyor. İpekçilerin yapımları bunun çok küçük bir yüzdesini oluşturuyor. İpekçi Kardeşlerin üretecekleri filmlerin Avrupai tarzdaki operetler olacağı tahmin ediliyor, zira Türk halkı bu tarz filmleri talep ediyor.

Beş sinema salonu işleten ve Paramount şirketinin Türkiye temsilcisi olan İpekçi Kardeşlerin, 375 metrekare büyüklüğündeki stüdyoları için 125,000 lira yatırım yaptıkları belirtiliyor. Stüdyoda Alman ses kayıt (Tobis-Klang) ve Fransız film baskı (Debry) makinları bulunuyor. 1932'de üretilen – 2,800 ve 3,000 metre uzunluğundaki – iki Türk filmi ortalama 30,000 liraya (yaklaşık

15,000 $) mal olmuştur. Bu Avrupa ve Amerikan şirketleri için düşük bir rakam olsa da, yapım maliyetlerinin az olduğu Türkiye için önemli bir yatırımdır. Örneğin filmin baş erkek oyuncusu aylık 500 lira (250 $) alırken, diğer önemli roller için biçilen ücret 50 lirayı (25 $) geçmemektedir. İpekçi Kardeşlerin stüdyolarına yaptıkları yatırımın miktarı dikkate alındığında, filmlerinin, popüler oluşuna ve yabancı filmlerden daha iyi hasılat elde etmelerine karşın, maliyetlerini karşılayamadığını söyleyebiliriz. İpekçi yapımları Türkiye dışında da, Türkçe ve Yunanca konuşulan ülkelere de satılıyor: Mısır, Filistin, Suriye, İran, Bulgaristan ve Yunanistan. Bu nedenle Türk film sanayii önemli bir pazar şansına sahip. Eğer anılan ülkelerden bazıları kendi film sanayiilerini kuramazlarsa, bu pazar daha da genişleyebilir. Film sanayiinin gelişmesi ise, önemli oranda, yetişmiş eleman, deneyimli yönetmen ve elbette Türkiye'de yeterince olmayan sermaye bulunmasına bağlıdır.

Bir kaç Alman ses ve film uzmanı hariç, İpekçi Kardeşler çalışanları Türktür. Ancak bunlardan bir kısmı Selanik'ten göçen ve daha sonra İslamı seçen Musevilerdir. Türkiye'nin yegane deneyimli yönetmeni, İpekçi Kardeşler hesabına çalışan ve Türk Ulusal Tiyatrosu Darülbedai'nin yönetmeni olan Ertuğrul Muhsin Beydir. Bir dönemde Rusya'da sinema sektöründe çalıştığından özellikle Rus etkisi altındadır. Muhsin Bey ayrıca Almanya'da eğitim görmüş ve Hollywood'u da ziyaret etmiştir. 1920-22 arasındaki Kemal Bey filmleri de dahil bütün Türk yapımlarının yönetmenidir. Cumhuriyet döneminin en önemli şairlerinden Nazım Hikmet Bey de, senaryolar yazmakta ve yönetmenlik denemelerinde bulunmaktadır. Hikmet, Rusya'dan çok fazla etkilenmiştir ve genellikle "Komünist Şair" olarak anılmaktadır. Diğer bir önemli senaryo yazarı ise, *Bir Millet Uyanıyor*'un yazarı romancı Nizamettin Nazif Beydir. İpekçi yapımlarının müzikleri bile Türkler tarafından bestelenmektedir. Bu bestecilerin en tanınmışı ise, bestelerinde eski Türk müziği ile Avrupa temalarını birleştiren Muhlis Sabahattin Beydir. İpekçi filmlerinde rol alanlar ise Darülbedai oyuncuları arasından seçilmektedir.

İpekçi yapımları, genel olarak Fransız ya da Rus etkisi altındadır. Senaryosu Nazım Hikmet Beye ait olan *Karım Beni Aldatırsa*, Fransız müzikal revü filmlerinin havasındadır. Yine Nazım Hikmet'in yönetiminde çekilen ve İstanbul'da 30 yıl önceki bir Ramazan akşamını konu alan *Karagöz* adlı kısa film ise Rus üslubunda gerçekleştirilmiştir. Rus film tekniğinin izlerini *Bir Millet Uyanıyor*'da da görmek olası. Gerekli sermayenin bulunmadığı ve yalnızca en basit sahnelerin çekilebildiği böyle bir ortamda, yapımların çoğunda Rus film tekniğinin etkisi gözlenmektedir. En önemli erkek oyuncular Talat, Rahmi, Hazım, Galip ve Vasfi Rıza beylerdir. Erkek oyuncuların sayısının çokluğuna karşın, iyi kadın oyuncu sayısı azdır. Kadın oyuncular arasında kayda değer en önemli isim, 1929'da Türkiye güzeli seçilen Feriha Tevfik'tir. Sinemaya yeni kadın yıldızlar kazandırılması için denemeler sürdürülmektedir. Bu amaçla yakında İstanbul'da düzenlenecek olan yarışma, gazetelerde geniş ölçüde duyurulmaktadır. Bugüne kadar yarışmaya ellinin üzerinde başvuru olmuştur.

Türkler doğal olarak oyunculuğa yatkın olduklarından, filmlerde bu konuda bir eksiklik duyulmayacağı muhakkaktır.

Hükümet Propagandası Olarak Film

Türkiye'de herhangi bir propaganda tarzı ile ilgili çok az şey bilinmektedir, zira yetkiller bugüne dek bu yöntemlere başvurmak durumunda kalmamışlardır. Bu nedenle de hükümet, görüşlerini halka yaymak için sinemadan hemen hemen hiç yararlanmamıştır. Yalnızca Ankara'daki Halkevi eğitici filmlerle bu yönde bir girişimde bulunmuştur. Halkevi, özellikle Türkiye'deki olaylarla ilgili düzenli haber filmi göstermeyi planlamaktadır. Yetkililer filmin bir propaganda aracı olarak kullanılması konusunu dikkatle değerlendirmektedir. Türkiye'de okuma-yazma oranının düşük oluşu, radyo ile birlikte sinemayı, kapsamlı bir propaganda kampanyası çerçevesinde halkın geniş bir kesimine ulaşma yönünden en uygun araç kılmaktadır.

İpekçi Kardeşler, Türkiye ile ilgili az sayıda haber filmi üretmekte, bunlar Ufa şirketi aracılığıyla Avrupa'da dağıtılmaktadır. Zaman zaman İpekçi Kardeşler'e, Meclis'in açılışı ya da ulusal bayramlardaki askeri geçitler gibi olayları filme almaları yönünde talepler gelmektedir. Bunların dışında resmi olarak film çekimi gerçekleştirilmemektedir. Gazi'nin kendisi de ender olarak filmlerde görünmektedir. 1931'de Anadolu'ya yaptığı seyahatin resmi olarak belgelenmesi için yanına bir kameraman almıştır. Ancak bu bir istisnadır. Gazi'nin bu türden tanıtım faaliyetlerine karşı ilgisizliğinin tipik bir örneği, Fox Film şirketinin 1930'da çektiği filmdir. Çiftlik'te çekilen, Gazi ile birlikte ABD Büyükelçisi Joseph C. Grew'in konuşmalarını içeren filmin Amerika ve Avrupa'da dağıtılması planlanıyordu. Ancak Gazi'nin, vücudunun bir bölümünün çerçevenin dışında kaldığı gerekçesiyle bu filmin gösterimine izin vermemesi nedeniyle, ülkenin tanıtımına yönelik bir altın fırsat kaçırılmıştır.

Hiç kuşkusuz, o tarihten bu yana Gazi sinema konusunda daha duyarlı hale gelmiştir. Çankaya'da yeni inşa ettirdiği köşkünde gelişmiş bir ses ve projeksiyon sistemi bulunmaktadır. Burada Ankara'da gösterime giren filmler düzenli olarak sergilenmektedir. Gazi bilhassa haber filmlerinden hoşlanmaktadır.

Yabancı film teknikleri arasından Ankara'da en çok etki yaratan hiç kuşkusuz Rus üslubu olmuştur. Çocukların suça yönelmesini ele alan ve mükemmel bir film tekniğine sahip olan *Mustafa*[2] adlı Rus filmi, Türk yetkililer üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Yerli senaryo yazarları ve yönetmenleri Rus yöntemlerini taklit etmektedirler. Bu yıl Rus yönetmen Türkiye'yi ziyaret etmiş ve ülkeyi gezerek her iki ülkedeki değişim ve bağımsızlık mücadelesini gösteren dev bir Rus-Türk filmi için malzeme toplamıştır.[3] Ancak, filmin

2 Özgün adı *Putyovka v zhizn* (*Hayat Yolu*) (Nikolai Ekk, 1929). [e.n.]

3 Sözü edilen Sergey Yutkeviç'in *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (*Ankara - serdtsee Turtsii*, 1934) filmidir. [e.n.]

finansmanıyla ilgili bir yanlış anlama nedeniyle müzakereler durma noktasına gelmiştir. Yakında yönetmen Muhsin Ertuğrul Beyin Rusya'ya giderek filmin senaryosuyla ilgili görüşmelerde bulunması beklenmektedir.

Yerli ürünlere ilişkin ilk reklam filmi de yakın bir tarihte gerçekleştirilmiştir. Bugün pek çok Türk şirketi ürünlerini kısa filmler aracılığıyla tanıtmaktadır. Ayrıca, Tekel ürünlerinin tanıtımı amacıyla Avrupa ve Amerika'da gösterilecek ve tamamen Türk yapımı bir film için de çalışmalar sürdürülmektedir. İpekçi stüdyosu tarafından çekilecek film, iki bölümden oluşmaktadır: ilk bölümde tütün yetiştiriciliği ve sigara üretimine yer verilirken, ikinci bölümde şarap ve likör üretimi gösterilecektir. Filmde 1932 Kainat Güzeli Keriman Hanımın da rol alması beklenmektedir.

(...)

IV. Sinemalar

Sinemalar Anadolu'ya kadar yayılmıştır. On yıl öncesine kadar İstanbul ve İzmir dışında hemen hemen hiç sinema salonu bulunmuyordu. Bugün Türkiye'de 79 yerleşim biriminde 130 sinema bulunuyor. Bu sinemaların toplam koltuk kapasitesi 60,170'dir. Koltuk sayısının sınırlı olması, sinemaya gidenlerin oranının küçük bir yüzdeyle sınırlı kalması anlamına geliyor. Her sinemada günde dört seans gösterildiğini ve bu salonların tam kapasiteyle çalıştığını varsayacak olursak, bu günde 120,340 seyirci anlamına gelir ki, toplam nüfusun (13,187,514) yalnızca % 0.85'i demektir. Ayrıca, sinema salonuna sahip yerleşim birimlerinin toplam nüfusu 5 milyonun altındadır. Bu da nüfusun % 66'sının sinemaya gitme şansı bulunmadığını gösterir. Bu da demektir ki, Türkiye'de sinema halkın ancak sınırlı bir kesimine ulaşmakta, nüfusun yaklaşık % 90'ı bu olanaktan mahrum yaşamaktadır. Öte yandan, unutmayalım ki, geriye kalan % 10'luk kesim ülkenin önemli bir kesimini oluşturmakta ve ilerici bir nitlelik taşımaktadır.

Sinema salonlarının önemli bir bölümü büyük kentlerdedir: İstanbul, Ankara, İzmir, Adana, Bursa ve Eskişehir; Karadeniz kıyısındaki kentler; İzmir yakınlarındaki zengin tarım alanları. Sinema salonlarından 59'unda ses sistemi bulunurken, 71 salonda sessiz film gösterilmektedir. Küçük yerleşim birimlerinde yer alan sinema salonlarındaki gösterimler düzensizdir. Piyasanın istikrarsız oluşu nedeniyle sinema salonları sık sık el ve idare değiştirmektedir. Genel olarak, Türkiye'deki mevcut sinema salonlarının halkın ihtiyacını karşılamak konusunda yeterli olduğunu, hatta kimi durumlarda fazla geldiğini söyleyebiliriz. Ancak, hayat standartlarının yükselmesi durumunda, yeni salonlara ihtiyaç duyulacaktır.

<u>İstanbul Sinemaları</u>

İstanbul Türkiye'nin en büyük kenti olduğundan doğal olarak en iyi sinemalara sahiptir. Şehrin Avrupai mekânlarından Beyoğlu'nda birinci

vizyon film gösteren 7 sinema bulunmaktadır. Diğer birinci vizyon sinemalar ise eski yerleşim birimi Şehzadebaşı'nda yer almaktadır. Birinci vizyon film gösteren 10 sinema da sesli film göstermektedir. Birinci vizyon film gösteren bu sinemaların yanı sıra, Beyoğlu'nda ve şehrin diğer bölgelerinde 29 sinema daha bulunmaktadır. Bunların çoğu ikinci vizyon sinemalardır, ancak şehrin küçük ve yoksul semtlerindeki sinemalar üçüncü sınıf olarak nitelenebilir. Bu sinemalara giden halk çok yoksuldur ve salon sahipleri geçimlerini ancak sağlamaktadır. 730,334 nüfusa[4] sahip İstanbul'da 23,830 koltuk kapasitesine sahip 39 salon[5] bulunmaktadır. Bu 39 sinemadan 23'ü sesli film gösterme imkânına sahiptir. Beyoğlu'ndan yeni açılan 1,400 koltuklu Gloria Sineması'ndan, bakımsız bir binada eski bir sessiz projeksiyon cihazıyla filmler gösteren Şişli'deki 350 koltuklu Pathé Pangaltı Sineması'na, salonların boyutları ve koşulları çok çeşitlidir. Havalandırması bulunmayan ve tahta koltukları haşaratla dolu olan bu türden salonlardaki koşullar oldukça kötüdür. Ancak bilet fiyatı 17 kuruştur. Genelde büyük sinemaların koşulları daha iyidir, fakat düzenli havalandırma, ısıtma ve temizlik açısından Amerikan sinemalarıyla kıyaslanamazlar. Tuvalet gibi imkânlar bulunmakla birlikte, bunlar izleyicilerin sağlığını etkileyecek oranda ilkel ve sağlıksızdır. Bu, Avrupa ve Amerika'daki büyük kentler için kabul edilemez bir durumdur. Daha iyi koşullara sahip sinemalar ise fazla sıcaktır ve içeriye temiz hava girmemektedir. Seans aralarında dahi havalandırma yapılmamaktadır. Sinema salonlarındaki hava, özellikle günün üçüncü ya da dördüncü seansında alışkın olmayanlar için tahammül edilemez boyuta ulaşmaktadır.

Sinemaların çoğunda tatlı ve gazoz satan büfelere rastlanır. Burada çalışanlar üniformaya benzer bir kıyafet giyerler ki, bunlar zamanla korkunç bir hal alır. Türkiye'de izleyiciler film esnasında genellikle bir şey yiyip içer, bardak ya da şişeler elden ele geçirilir. Seans sonrası genellikle yerler fıstık kabukları, kağıt ve diğer atıklarla dolar. Beyoğlu dışındaki bazı küçük sinemalar hariç, lobi dışında sigara içilmesine izin verilmemektedir. Türkiye'deki pek çok kural gibi bu da fazla ciddiye alınmamaktadır. Ancak, geniş bir gayrı-müslim izleyici kesimine sahip olan Beyoğlu'ndaki sinemalar, bu yasağı ciddiyetle uygulamaya başlamışlardır. Türkiye'deki bütün sinema salonlarının sağlık ve yangın denetimleri Sağlık Bakanlığı değil, belediyeler tarafından yapılmaktadır. Bu nedenle de bu tür denetimlere hemen hemen hiç rastlanmamaktadır. Yeni olanlar da dahil sinema salonları yenilenmemekte, bu nedenle de çabucak yıpranmaktadır.

Fiyatlar

Türkiye'de bilet fiyatları görece yüksektir. Bir memur ortalama 100 lira aylık alırken, nitelikli bir işçinin günlük kazancı 1.5 ila 4 lira arasında değişmektedir. İstanbul'da birinci ve ikinci vizyon sinemalara ait bilet

4 1927 Nüfus Sayımı verilerine göre.

5 Bu sayıya yalnızca yazları film gösteren Petits Champs ve Taksim Belediye Bahçesi de dahildir.

fiyatları sinemanın hemen hemen her kesimden insan için nasıl lüks bir etkinlik olduğunu ortaya koymaktadır:

Birinci vizyon sinemalar	
Hususi	80-100 kuruş
Birinci sınıf	65 kuruş
İkinci sınıf	40 kuruş
İkinci vizyon sinemalar	
Hususi	40 kuruş
Diğer	20-30 kuruş

1 Mayıs'tan 1 Eylül'e kadar devam eden yaz sezonunda özelikle birinci vizyon sinemaların bilet fiyatları % 50 oranında düşmektedir.

Sinemaların Mülkiyeti ve İşletmesi

İstanbul dışında sinemaların mülkiyeti ve işletmesi Türklerin elindedir. İstanbul'da da sinemaya yatırılan sermaye ağırlıklı olarak Türklerin, genellikle de Yahudi dönmelerin elindedir. Son bir kaç yıldır Fransız, Rum ve İtalyan Yahudilerinin elinde olan İstanbul sinemalarının denetimi yavaş yavaş Türklerin eline geçmiştir. Bugün yabancılara ait tek sinema salonu % 75 Rum ve % 25 İtalyan (Yahudi) sermayeli Glorya'dır. Bir kaç istisna dışında sinema salonlarının işletmesi de Türklere, özellikle de dönmelere aittir.

Sinemaların yazlık izleyici oranı, kış sezonuna göre düşüktür. Bu nedenle salon sahipler 1 Mayıs ve 1 Eylül tarihleri arasında birinci vizyon film göstermezler. Birinci vizyon sinemalar, bu dönemde salonlarını kapatmak yerine, önceki sezonlarda gösterilmiş popüler filmleri düşük bilet fiyatlarıyla yeniden gösterime sokarlar.

(...)

İkinci vizyon sinemalar için 25 ila 30 kuruş arasında değişen giriş ücreti, sinemayı yoksul kesimler için de cazip kılmaktadır. Ses sistemi ve uygun projeksiyon cihazı olmayan Central ve Pangaltı gibi diğer küçük sinemalar ise yalnızca düşük kalitede filmler göstermekte ve işletme masraflarını ancak karşılamaktadırlar. Günümüzde düşük gelir grubundaki halk kesimleri dahi sesli film talep etmektedir. İkinci vizyon sinemalar, birinci vizyon sinemalara oranla çeşitli avantajlara sahiptirler. Bu sinemalarda işletme giderleri daha düşüktür, daha az vergi ödemekte ve daha düşük fiyattan film temin etmektedirler. Bugünkü zor koşullar altında ikinci vizyon sinemalar, sayıları giderek artan bir izleyici grubuna hitap etmektedirler. Birinci vizyon sinema idarecileri, 1932 yılının ilk üç ayında (sinema sezonun en yoğun olduğu aylar Ocak, Şubat ve Mart'tır) gelirlerinin, bir önceki yılın aynı

dönemine oranla % 30 ila 40 oranında azaldığını belirtmektedirler. Bu kayıp, (aralarında sinema izleyicilerinin de bulunduğu) toplumun hemen hemen her kesimini etkileyen olumsuz ekonomik ve ticari koşulların bir göstergesidir. Ayrıca maaşlarda % 10 ile 24 arasında kesintiye neden olan kriz vergisi de, halkın geniş bir kesiminin eğlence haracamalarında kısıntıya gitmesine neden olmuştur. Dünya Ekonomik Krizi'nin etkileri 1931'e kadar Türkiye'de fazlaca hissedilmemiştir. Özellikle sinema sahipleri açısından ekonomik bunalımın en derin hissedildiği yıl 1932 olmuştur. 1933'de ise izleyici sayısı artmıştır ve sinema sektörü açısından iyimser tahminlerde bulunulmaktadır.

Mevcut duruma etkide bulunan diğer faktörler ise şunlardır:

1.Sesli film kirası ve uygun ses sisteminin kurulması, sessiz filme oranla masrafları oldukça arttırmıştır. Halk, sesli filmleri yeterince anlayamadığından, daha iyi bir ses sistemi talep etmekte, bu nedenle de daha iyi ses düzenine sahip Beyoğlu'ndaki salonları tercih etmektedir.

2.Kıran kırana bir rekabet yaşandığı için sinema salonlarının sayısı sinema izleyicisine oranla daha hızlı artma eğilimindedir. Aynı zamanda, yeni açılan salonlar izleyicilerin basit ihtiyaçlarına oranla son derece lüks ve pahalı kaçmaktadır.

3.Sinema izleyicilerinin sayısının sınırlı oluşu uzun metraj bir sesli filmin Türkiye genelinde (ülkedeki sesli film gösterme imkânına sahip 55 sinemanın çoğu İstanbul, Ankara ve İzmir'de bulunmaktadır) en fazla altı hafta gösterilmesine neden olmaktadır. Bu üç kentte gösterilen popüler bir filmin gişe geliri en fazla 4,000 lirayı bulmaktadır. Tiyatroya gidenlerin sayısı sınırlı olmakla birlikte, 1931'deki Türk-Yunan yakınlaşmasından sonra İstanbul'a gelen tiyatro kumpanyaları sinema izleyicisinin azalmasına neden olmuştur.

4.Ucuz sesli filmlerin ve sessiz filmlerin Anadolu'daki merkezlere kiralanmasında da sıkıntılarla karşılaşılmaktadır. Zira sırtlarında ağır bir vergi yükü olan köylülerin harcayacak hemen hemen hiç parası yoktur.

5.Gerek hükümetin uygulamaya koyduğu düzenlemeler gerekse artan talep yerli yapımları cazip kılmaktadır.

6.Bilet fiyatının % 27'si devlete ödenen vergilere ayrılmıştır. Örneğin bir biletin 55 kuruş olduğu bir sinemanın ödeyeceği vergi şu şekilde düzenlenmiştir.

Tüketim vergisi	4.25 kuruş
Damga vergisi	2.50 kuruş
Çocuk Esirgeme Kurumu	4.40 kuruş
Belediye	2.20 kuruş
Toplam	13.35 kuruş

Filmlerin Gösterimi

Büyük sinemalarda program genellikle şöyledir: Önce, Fox Movie-Tone ya da Paramount Actualités şirketlerine ait bir haber filmi; sonra, gelecek programdan parçalar; daha sonra da iki ayrı projeksiyon makinası aracılığıyla gösterilen ana film. Bir makinadaki makara sona erdiğinde 5 ila 10 dakika arasında değişen bir ara verilmektedir. Bazen bu arada reklamlar gösterilir. İkinci bölümün başında da gelecek filmlerden parçalar yer alır. Toplam seans yaklaşık iki saat sürer. Günümüzde gösterim aralarında vodvil oyunlarına, dans ve şarkılara hemen hemen hiç yer verilmemektedir.

Kaynak

"The Motion Picture in Modern Turkey", ABD Dışişleri Bakanlığı'na sunulan 01.08.1933 tarihli rapor. [Tıpkıbasımı: Rıfat N. Bali (sunan ve yayına hazırlayan) *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*. İstanbul: The Isis Press, 2007]

Türkiyede Filmcilik

Rakım ÇALAPALA

[Bu yazı, muharririn basılmak üzere bulunan "Türkiye'de Sinema" adlı eserinin tarihçe kısmından hülâsa edilmiştir.]

Sinemanın Doğuşu

Yeryüzünde ilk sinema salonu bundan tam 52 yıl evvel açılmıştı. Paris'in Capucine caddesindeki bir kahvehanenin bodrum katında dünyaya gelen bu tuhaf "eğlence"nin elli yıl içinde bir "sanat", hem de köklü bir sanat olacağını kim aklına getirebilirdi? Herhalde, "sinematograf"ı icat eden Lumiere Kardeşler bile onun için böyle bir gelecek düşünememişlerdir.

Sinemanın 50'nci yıldönümü Avrupa'da pek karışık bir zamana rastladı. Ona lâyık olan jübile yapılamadı. Halbuki, sinemanın her faydası bir yana, yalnız harp zamanında propaganda ve manevî kuvvetleri arttırma yolunda yaptığı yararlıklar göz önüne alınırsa bu büyük buluşa karşı gösterilen kadirbilmezlikten ötürü medenî insanlara utanmak düşer.

Bu satırları yazdıktan sonra, hemen haber vereyim ki sinema bu yıl da bizim memleketimizde 50'nci yılını dolduruyor!

Bize Gelişi

Şaşmayınız! Yenizamanların birçok icatları memleketimize bulunuşlarından pek çok sonra gelebildiği halde, sinema, çabucak sınırlarımızdan içeri girivermiştir. Düşünün, matbaacılık bize Avrupa'dan 286 yıl sonra gelmişti. Halbuki sinema, icadının hemen ikinci yılında İstanbul'a gelmiş.

O zaman düşünmüşler, taşınmışlar, "sinematograf"a Türkçe bir ad bulmağa çalışmışlar: "canlı fotoğraf" demişler.

Sinemayı ilkönce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu. Didon sakallı bir Fransız ressam.

Beyoğlunda

Sinema, ilk defa Beyoğlu'nda gösterilmiş. Muharrir Ercümend Ekrem Talû, 1896-97 sıralarında, bir cumartesi günü rahmetli ağabeysi Nijad'la birlikte, Galatasaray'da Sponek'in salonunda ilk defa sinemayı nasıl seyrettiğini anlatıyor. Sponek tramvayın Galatasaray dönemecinde, şimdi bir barın işgalinde bulunan, o vaktin maruf bir birahanesi. Bizde ilk defa sinema orada seyredilmiş. Kısa bir zaman, belki on, on beş gün sonra İstanbul semtine geçmiş.

Çünkü o zamanlar, İstanbul yakasında oturanların çoğu için Beyoğlu'na geçmek sade uzun ve zahmetli bir iş değil, oldukça ayıp, suça benziyen de bir iş.

İstanbulda

Onun için İstanbul halkı sinemayı ilk defa Şehzadebaşı'nda, Direklerarasındaki meşhur Feyziye Kıraathanesi'nde görmüş.

O zamanın filmleri üç, beş dakika sürerdi ve seyirciler bir seansta on, on iki film birden seyrederlerdi. Tabiî ses, renk, yazı filân da hak getire!

İlk zamanlarda Feyziye Kıraathanesi'nde, meşhur Karagözcü Kâtip Salih'in beyaz perdesine misafir olan canlı fotoğraf, pek büyük bir rağbet görmemişti. Fakat sonra sonra işi azıttı. Dağdan gelip bağdakini kovarcasına, karagöze de, tiyatroya da kuvvetli bir rakip oldu, kaldı.

İlk Sinemacı

Canlı sinemanın, yahut o zamanki asıl adıyla sinematoğrafın ilk teşhirini söylediğimiz Fransız ressam yapmışsa da sinemacılığı memleketimizde esaslı bir ticaret işi olarak ilk ele alan ve bu işi başaran Weinberg'dir.

Sigmund Weinberg, Romanya tabiiyetinde bir Leh Yahudisi idi. Burada yerleşmişti. Memleketimize sinemayı olduğu gibi gramofonu da ilk getiren bu adamdır.

Weinberg, Fransız Pathe film kumpanyasının acenteliğini alarak önce sinemacılığa, bir zaman sonra da filmciliğe başlamıştır. Onun ilk açtığı sinema salonu, Tepebaşı'nda, şimdi Şehir Tiyatrosu Komedi Kısmının bulunduğu yerdeki Pathe Sineması idi. 1908 yılında açılmıştır.

Memleketimizde ilk aktüalite filmlerini ve ilk mevzulu filmi de Weinberg çevirmiştir.

İlk Yerli Film

Bu filmin adı *Himmet Ağanın İzdivacı*'dır. *Himmet Ağanın İzdivacı*, o zamanlar İstanbul tiyatrolarında çok oynanan bir komedidir. O devrin meşhur operet kumpanyası sahibi Arşak Benliyan ile arkadaşları tarafından temsil edilmişti. Filmin çevrilmesine 1914 yılında başlandı. Fakat artistlerden

bazılarının askere alınması üzerine yarım kaldı, sonradan tamamlandı ve 1918-1919 yıllarında gösterilebildi.

Zamanın Sinemaları

Meşrutiyetin ilânına kadar sinema seyyarlıktan kurtulamamıştı. Abdülhamit devrinde şehrin sayılı binalarına elektrik tesisatı yapılabilmişti. Elektrik padişahın iradesi ile alınabilirdi. Kibar bayanlar sinemayı konaklarda, hususî seanslarda seyrederlerdi. Meşrutiyetin ilânından sonra da uzun yıllar, sinema, tiyatroda olduğu gibi, kadınlara ayrı, erkeklere ayrı gösterilmiştir. İstanbullu bayanlar ilk defa Pangaltı'da Asaduryanların açmış olduğu sinemada film seyrettiler. Orada haftada iki gün de kadınlara film gösteriliyordu.

Bir de ramazanlarda Anadoluhisarı'nda, Kadıköyü'nde Yoğurtçu Çayırında açık havada film gösteriliyordu. Buralarda kadınlar bir yana, erkekler bir yana oturur, araya bir perde gerilerek erkeklerin kadınları gözetlemesine mâni olunurdu. Zaten 1914-18 Umumî Harbine kadar sinema, tiyatro - incesaz - varyete numaralarıyla birlikte seyredilen bir eğlenceden ileri gidememişti. Harbin ilk yıllarına doğru esaslı filmler gelmeğe başlamıştır.

Okullarda İlk Sinema

Sinemacılık memlekette çabuk ilerliyor ve çok kazançlı bir iş halini alıyordu. O sıralarda İstanbul Sultanisi'nde dahiliye müdürü olan Fuat isimli bir genç (Fuat Uzkınay) sinemacılığa dehşetli merak sardı. Eline geçen parayı Pathe sinemasının makinistine yedirerek film göstermesini öğrendi. Sonra mektebin müdürü Ebülmuhsin Kemal Beyi mektepte sinema göstertmeğe teşvik etti. Böylece 1910 yılında İstanbul Sultanisi'nde bir sinema teşkilâtı kuruldu. Fuat Beyle birlikte öğretmenlerden Şakir Bey (Şimdi Kemal Film müessesesi sahiplerinden Şakir Seden) film seçmek işiyle vazifelendiler:

1914 yılına kadar bu vaziyet devam etti.

İlk Açılan Türk Sinemaları

19 Mart 1914 tarihinde İstanbul'da Feyziye Kıraathanesinde Türk müteşebbisler tarafından ilk Türk sineması açıldı. Sahipleri Cevat ve Murat Beylerdi. (Murat Bey ölmüştür. Cevat Bey şimdi Taksim sineması sahiplerinden Cevat Boyer.) Bu sinemanın adı Millî Sinema idi.

Millî Sinema'dan üç buçuk ay kadar sonra da İstanbul'da ikinci Türk sineması açıldı. 6 Temmuz 1914'te açılan bu sinemanın adı Ali Efendi Sineması'dır. Ali Efendi o zamanlar Sirkeci'de meşhur bir lokantanın sahibi idi. İstanbul Sultanisi'nden ayrılan Fuat Beyin teşviki ile, yeğenleri yukarda adı geçen Şakir ve onun ağabeysi Kemal Beylerle birlikte bu sinemayı açtı. Ali Efendi sineması Sirkeci'de şimdiki Musul Oteli'nin altındaki şekerci dükkânının bulunduğu yerde açılmıştı.

İlk Türk Sinema Operatörü

Türklerden sinema göstermeyi ilk öğrenen Fuat Uzkınay aynı zamanda ilk Türk film operatörüdür. İlk çevirdiği film de Rusların Ayastafanos'a kadar geldikleri günlerin acı bir hatırası olan ve Umumî Harbin ilk yılında dinamitle uçurulan âbidenin yıkılmasına ait bir aktüalite filmidir.

Fuat Uzkınay bu sırada yedek subay olarak silâh altında bulunuyordu. Bir zaman sonra Askerî Müze'de açılması kararlaştırılan Müze-i Askeriye Sineması'nın başına getirildi. Bir zaman sonra da Merkez Ordu Film Dairesi'nin müdürlüğüne tayin olundu.

Orduda Sinema

Harp içinde Almanya'ya giden Harbiye Nazırı Enver Paşa, dönüşünde, Türk ordusunda bir film merkezi kurulmasını emretmişti. Merkez Ordu Sinema Dairesi adını taşıyan bu müessese 1917'de kurulmuştur. Başlangıçta bu teşkilâtı da Weinberg kurmuştu.

Fakat Weinberg o sırada harp halinde bulunduğumuz Romanya tabiiyetinde olduğundan, bir zaman sonra buradan uzaklaştırılarak teşkilâtın başına Fuat Uzkınay getirilmiştir.

Ordu Film Merkezi şimdiki Üniversite, o zamanki Harbiye Nezareti'nin yanındaki su deposunun altında bir binada idi. Bu teşkilât harp sonuna kadar faaliyette bulundu ve birçok propaganda, aktüalite filmleri çevirdi Bugünün meşhur sinemacılarından Lâle Film müessesesi sahibi Cemil Filmer ve Tan Sinemacılık T. A. Ş. ve Lâle Film T. A. Ş.nin Ege bölgesi mümessili Mazhar Yalay da, yedek subay olarak, askerliklerinde burada çalışmışlardır.

Müdafaai Milliye Cemiyeti Stüdyosu

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin faaliyette bulunduğu harp yıllarında yine yarı askerî başka bir müessese vardı ki o da yerli fakat mevzulu filmler meydana getirmiştir. Bu müessesenin adı Müdafaai Milliye Cemiyetidir.

Müdafaai Milliye Cemiyeti İkinci Balkan Harbi'nde kurulmuştu. Gayesi kara ordusuna yardım etmekti. Harbin ikinci yılında cemiyet idare heyetinin önderliğiyle bazı güzel sanat eserleri vücude getirmek teşebbüsüne girişildi. Bu arada film çekme işi düşünüldü. Şimdi Halk Partisi sinema mütehassısı olan Kenan Erginsoy eliyle harbe ait bir takım aktüalite filmleri, Boğaziçi manzaraları çekildi.

Fakat bu filmler bir program teşkil edecek uzunlukta olmadıklarından sinemacılardan göze görünür bir para alınamıyordu. O sırada henüz 18 yaşında bulunan Sedat Simavi (Şimdi *7 Gün* müessesesi sahibi ve İstanbul Gazeteciler Cemiyeti reisi) cemiyete mevzulu filmler çevirmeği teklif etti. Elde fırsat da vardı. Harp dolayısiyle, o zamanlar filmcilikte en ileri memleketlerden olan Fransa ve İtalya'dan film gelemez olmuştu. Yerli filmciliği kurmak için tam

münasip zamandı.

Cemiyetin Divanyolu'nda, şimdiki Sağlık Müzesi'nin bulunduğu binanın alt katında bir stüdyo kurularak işe girişildi. Bu stüdyoda üç büyük film, birkaç da küçük aktüalite ve propaganda filmi çevrilmiştir. Büyük filmler şunlardır:

1 - *Pençe*

2 - *Casus*

3 - *Alemdar Vakası* veya *Sultan Selimi Salis.*

1917 yılında çevrilmiş olan bu filmlerde o zamanki Darülbedayi artistleri oynamışlardır. Birinci vizyonlar Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'nda, ikinci vizyonlar da İstanbul tarafında Alemdar Sineması'nda gösteriliyordu.

Pençe ve *Casus* seyredildi. Fakat 1918 sonbaharında çevrilen Alemdar, harbin sona erip cemiyetin dağıtılması yüzünden montajı yapılmadan kaldı. Bir daha da tamamlanamadı.

Malûl Gaziler Cemiyeti Stüdyosu

Müdafaai Milliye Cemiyeti stüdyosu kapanırken başka bir stüdyo açılıyordu. Bu da Malûl Gaziler Cemiyeti stüdyosudur. Ordu Film Merkezi'nin lağvı sırasında bu malzemenin düşman eline geçmemesi düşüncesiyle bütün teşkilât Malûl Gazilere Muavenet Cemiyeti'ne verilmişti. Malûl Gaziler önce Divanyolu'nda şimdiki Erkek Terzilik Okulu'nun bulunduğu binadaki cemiyet merkezinde, sonra Vezneciler'deki yeni Üniversite binası yapılırken yıkılan yerde bir stüdyo kurdular.

Bu stüdyoda, askerlikten terhis olunduktan sonra bu müessesenin başına geçen Fuat Uzkınay'ın idaresinde ve meşhur aktör Fehim Efendinin rejisörlüğü ile 1 - *Mürebbiye*, 2 - *Binnaz*, 3 - *Bican Efendi Vekilharç*; muharrir Fazlı Necip merhumun rejisörlüğü ile de 4 - *İstanbul Perisi* adlı filmler çevrildi.

Mürebbiye ilk çevrilen film olduğu halde baş rolde temsil edilen oynak Fransız mürebbiyesi tipi yüzünden o zaman İstanbul'da bulunan işgal kuvvetleri komutanlığı tarafından oynatılmasına müsaade edilmedi. Önce *Binnaz* görüldü; büyük muvaffakiyet kazandı. Hattâ İngiltere'ye ve Amerika'ya bile gönderildi.

Bican Efendi, muharrir İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin yazmış olduğu *Hisse-i Şayia* adlı eserdeki meşhur bir tiptir. Aktör Sadi bu roldeki başarısı ile tanınmış ve aşağı yukarı Bican Efendi lâğabını kazanmıştı. Sadi bu tipin makyajile Şarlo'nun ilk filmleri gibi küçük küçük komediler ve propaganda kurdeleleri çevirmiştir. Rejisörlüğü de kendisi yapardı. Müdafaai Milliye Cemiyeti'ne birkaç film çevirdiği gibi Malûl Gazilere de film çevirmiştir.

Fazlı Necib'in stüdyo işlerine karışmasından sonra hazırlanan tasarılar tatbik edilemedi. Çünkü 1921 yılında, evvelce Malûl Gazilere ema-

net verilmiş olan sinema tesisatı orduca geri alındı. Bu suretle Malûl Gaziler stüdyosu da tarihe karıştı.

Kemal Film

Bu müessese yurdumuzda ticaret düşüncesiyle kurulan ilk sivil filmcilik müessesesidir. Kuruluşu 1919 yılına rastlar. Bugün de yaşamakta olan müessese filmcilik tarihimizde kuvvetli izler bırakmış 6 büyük mevzulu film, bir uzun propaganda ve doküman filmi, 47 tane de aktüalite filmi çevirmiştir.

Kemal ve kardeşi Şakir Seden, sinemacılık işine 1914'te açılan Ali Efendi Sinemasiyle girmişlerdi. 1919'da dışardan film getirtmeğe başladılar. 1922 yılında da kendileri bir stüdyo kurarak yerli film çevirmeğe başladılar. Bu filmlerin rejisörü o sıralarda Avrupa'dan dönmüş olan Muhsin Ertuğrul'dur. Daha evvel Avrupa stüdyolarında da çalışmış olan Muhsin Ertuğrul Türkiye'de ilk defa Kemal Filmle film çevirmeğe başladı. Çevirmiş olduğu 6 büyük filmin isimleri sırasiyle şunlardır:

1 - *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*

2 - *Nurbaba* yahut *Boğaziçi Esrarı*

3 - *Ateşten Gömlek*

4 - *Leblebici Horhor*

5 - *Kızkulesi Faciası*

6 - *Sözde Kızlar*

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk o günlerde geçen hakikî bir aşk faciasından mülhemdi. Çok tutuldu.

Muharrir Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eseri olan *Nurbaba* ise Bektaşilerin ayaklanmasmdan çekinilerek polisçe oynatılmadı. Ancak İstanbul'un kurtuluşundan sonra görülebildi.

Halide Edib-Adıvar'ın *Ateşten Gömleği* ise o günlerin coşkun millî heyecanından bir parça olması dolayısiyle en büyük muvaffakiyet kazandı. Bu filmin bir özelliği de ilk defa Türk kadınının bu filmde rol almış olmasıdır. Rahmetli Neyyire Ertuğrul ve o zaman aktör Muvahhid'in eşi olan Bedia Statzer ilk defa bu filmde beyaz perdede görünmüşlerdi.

Leblebici Horhor, Kemal Film'e en pahalıya mal olan kurdeledir. Fakat devrin heyecanına tercüman olamadığından muvaffakiyet kazanamadı.

Kızkulesi Faciası, Muhsin Ertuğrul'un hazırlamış olduğu bir senaryodan çevrilmiştir. Daha evvel oynanmış Fener Bekçileri isimli bir küçük piyesten alınmıştır.

Sözde Kızlar, muharrir Peyami Safa'nın o zamanlar şöhret kazanmış romanıdır. Fakat filmin romanla ilgisi azdır.

Bunlardan başka, Kemal Film, *Zafer Yolları* adlı 4 kısımlık bir doküman filmi çevirmişti. Büyük Taarruz'dan İzmir'in kurtuluşuna kadar Anadolu

harekâtını temsil eden bu film çevrilirken General Fahrettin Altay ve General Mürsel emirlerindeki kuvvetleri bu işin hizmetine vermişler ve hakikaten çok güzel bir film vücude gelmişti.

Bu saydığımız filmler, Türkiye'de yerli filmciliğe hakkî giriştir. Fakat, fikrimizce Kemal Film'in sinemacılık sahasında memleket hesabına en faydalı eserleri vücude getirmiş olduğu 47 tane Kemal Film jurnalidir. Bu filmler o günlerde memleket propagandası için en geniş mânada yararlı olmuş, bunların bazı parçaları, büyük zaferden sonra Avrupa ve Amerika'ya da gönderilmiştir.

Kemal Film belki de bugüne kadar film çevirmeğe devam edecekti. Fakat beklenmedik bir hâdise yüzünden stüdyo apansız dağılıverdi. Kemal Film Stüdyosu Haliç'te Defterdar fabrikasının dikimhane dairesi kiralanarak kurulmuştu. 1923 yılında fabrika müdürlüğündeki bir değişme üzerine, bu binayı 48 saat zarfında boşaltmak emrini aldılar. Sağa, sola başvuruncaya kadar 48 saat doldu. Ve Kemal Film'in bütün tesisatı sağanaklı bir yağmur altında, işe yaramıyacak bir halde sokağa atıldı.

Bundan son derece müteessir olan Kemal Seden toplanan eşyayı yok pahasına satarak film çevirme işine veda etti.

İpek Film

Türkiye'de bugüne kadar en çok film çevirmiş olan firma İpek Film'dir. Memleketimizde sesli film çağına da bu müessesenin vücude getirdiği eserlerle girildi.

Mütareke yıllarında İstanbul çok kalabalıklaşmıştı. Amerikan filmleri gelmeğe başlamıştı. Sinemacılık gelişmek istidadını gösteriyordu. Bunu gören İpekçi Kardeşler, Beyoğlu'nda şimdiki Alkazar Sineması'nın yerinde Elektra adlı bir sinema açtılar (1920). Daha sonra yeni yapılan Elhamra Sineması'nı tuttular (1922). Birkaç sene sonra İzmir'de, kendilerinin de yardımıyla tamamlanan Millî Kütüphane Sineması'nı açtılar (1925). Daha sonra Melek ve şimdi adı İpek olan Opera sinemalarını açtılar.

Bu hareketli sinemacılık arasında İpekçilere yerli film çevirmek hevesi de gelmişti. Rejisör Muhsin Ertuğrul'la olan dostluk ve arkadaşlıkları da bu fikri kolaylaştırmıştır. Filmciliğe 1928'de başladılar ve ilkönce *Ankara Postası* adlı filmi çevirdiler. Henüz stüdyoları yoktu. Şimdiki Sümer Sineması'nın arkasındaki arsada açık havada kurulan dekorlar içinde çalışıyorlardı. Bu filmde yeni bir Türk kızı, İzmir Amerikan Koleji talebelerinden İsmet Sırrı, Maarif Vekili'nin müsaadesi üzerine, rol aldı. Film sessizdi. Teknik bakımdan hayli kusurlu olduğu halde çok rağbet gördü.

Ankara Postası'nın muvaffakiyetinden cesaret alan İpekçiler ikinci filmleri olan *Kaçakçılar*'a başladılar. Fakat bu film, feci bir kaza yüzünden yarıda kaldı. Film çekilirken vukua gelen bir otomobil kazasında artistlerden Karakaş ölmüş, Sait Köknar da ağır surette yaralanmıştı. Sessiz olarak başlanan

bu film, sonradan *İstanbul Sokaklarında* filmi çevrilmek üzere Paris'te Tobis stüdyosuna gidildiği zaman tamamlanmış ve *İstanbul Sokaklarında*'dan sonra gösterilmiştir. *Kaçakçılar*'da da yeni bir kadın artist, 1929 Türkiye güzellik kıraliçesi olan Feriha Tevfik oynamıştı.

İlk Sesli Film

İlk sesli yerli filmimiz *İstanbul Sokaklarında*'dır. 1931 yılında çevrildi. Mısırlı artistlerden Azize Emîr ile Yunan artistlerinden Gavrilides de bu filmde rol almışlardı. Mevzu Mısır'da başlıyor; Yunanistan'da ve Türkiye'de geçiyordu. İpekçilerin en çok masraf ettikleri filmlerdendir. Hakikaten muvaffak olmuş bir eserdir. İpekçiler bu filmde de yeni bir kadın artistimizi beyaz perdeye çekmiş bulunuyorlardı: Semiha Berksoy.

İstanbul Sokaklarında çevrilirken Mısır'a, Yunanistan'a, Bursa'ya ve nihayet bütün artistlerle birlikte Paris'e yapılan seyahatler müesseseye çok pahalıya mal olmuştu. Filmciliğe devam kararında olan İpekçiler burada bir stüdyo kurmak lüzumunu gördüler. Bugün de İpek Film stüdyosu olan Nişantaşı'ndaki eski fırın binasını satın aldılar. Almanya'ya makineler ısmarlandı, böylece stüdyo kuruldu.

Bundan sonra İpekçilerin çevirdikleri filmleri iki grupa ayırmak lâzımdır. Pahalı filmler, ucuz filmler. *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Cici Berber* (1933), *Milyon Avcıları* (1934), *Leblebici Horhor* (1934) çok masraf edilen filmlerdir, ki bu filmler konulan sermayeyi kurtaramamışlardır. O zaman İpekçiler büyük bir buhran geçirdiler. Kendilerini biraz toparladıktan sonra, daha az sermayelerle film çevirmeğe başladılar. Bu devrede sırasiyle *Güneşe Doğru* (1937), *Aynaroz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi* (1939), *Allahın Cenneti* (1939), *Tosun Paşa* (1939), *Şehvet Kurbanı* (1940), *Akasya Palas* (1940) çıktı.

İpekçilerin yeniden masrafı yükselttikleri ilk film *Kahveci Güzeli* (1941) olmuştur; hakikaten güzel bir filmdir. Ondan sonra çevrilmesine başlanan *Nasreddin Hoca*, rahmetli Hazım Körmükçü'nün hastalığı yüzünden yarıda kalmıştı. Bu film sonradan, ilk düşünüldüğünden bambaşka bir şekilde tamamlanarak gösterilmiştir. *Kıskanç* adlı film, *Nasreddin Hoca*'dan sonra başlandığı halde daha evvel biterek oynatılmıştır (194 1).

Bu filmler arasında, yine İpek Film stüdyosunda çevrilmiş iki film daha vardır:

1 - *Fena Yol*: Bu filmi buraya gelen Yunan artistleri Muhsin Ertuğrul'un rejisörlüğü altında çevirdiler. Bazı küçük rollerde Türklerden rol alanlar da vardı (1933).

2 - *Bataklı Damın Kızı Aysel*: Bu film de İpek Film stüdyosunda çevrilmiştir. Fakat İpekçilerin malı değildir.

İpekçiler, kendi hesaplarına çevirmiş oldukları 20 büyük filmden başka, 6 tane de şort yani kısa film yapmışlardır:

1 - *Düğün Gecesi*, 2 - *İstanbul Senfonisi*, 3 - *Bursa Senfonisi*, 4 - *Naşit Dolandırıcı*, 5, 6 - *Karagöz*. Ayrıca bir çok da aktüalite filmleri vardır.

İpek Film'in filmlerini umumiyetle rejisör Muhsin Ertuğrul çevirmiştir. *Yalnız Güneşe Doğru*, *Düğün Gecesi*, *İstanbul Senfonisi*, *Bursa Senfonisi* filmleriyle *Cici Berber*'in bir kısmını Nazım Hikmet çevirmiştir. *Nasreddin Hoca*'yı da Ferdi Tayfur tamamladı. *Güneşe Doğru* müstesna, bütün bu filmlerde Şehir Tiyatrosu artistleri oynamışlardır.

Beş seneden fazla süren bir fasıladan sonra, İpek Film, İhsan Koza'nın yazdığı *Senede Bir Gün* filmile, bu yıl yeni bir devreye başlıyor. Bu filmin rejisörü Ferdi Tayfur'dur. Bu yeni adımın gerek İpekçiler, gerek Türk filmciliği için hayırlı olmasını dileriz.

Ha-Ka Film

Bu stüdyo 1938 yılında kuruldu. Sahibi Halil Kâmil'dir. Halil Kâmil, o zamana kadar plâk doldurma, sinema işletme ve filmcilik işlerile uğraşıyordu. Şişli'de, Mecidiyeköyü yolu üzerinde eskiden garaj olan büyük bir binayı film stüdyosu haline koydu. Avrupa'dan makineler getirtti. İşe önce yabancı filmleri Türkçe dublâj yapmakla başladı. Bu arada yaptığı dublâjlara bazı kısa parçalar ekliyerek film adaptasyonu diyebileceğimiz bir çığır da açtı. Bu tarzda yerli artistlere oynatılan sahneler ve alaturka musiki eklenerek yaptığı başlıca adaptasyonlar şunlardır:

1 - *Yeniçeri Hasan*, 2 - *Zeynep*, 3 - *Memiş*.

Bu seriden sayılabilecek bir filmi daha vardır ki adı *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri*'dir. Bu film, Osmanlı İmparatorluğunun son günlerinden başlıyarak Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrinde çekilmiş sesli, sessiz bir çok aktüalite filminden alınmış parçalar birbirine eklenerek meydana getirilmiştir. Bir tarih öğretmeninin anlattığı dersin canlandırmışıdır.

Ha-Ka Film şimdiye kadar 8 tane film çevirdi:

1 - *Taş Parçası*, 2 - *Yılmaz Ali*, 3 - *Kıvırcık Paşa*, 4 - *Kerem ile Aslı*, 5 - *Sürtük*, 6 - *Duvaksız Gelin*, 7 - *On üç Kahraman*, 8 - *Toros Çocuğu*.

Ha-Ka'nın ilk üç filmini rejisör Faruk Kenç çevirmişti. Sonraki filmlerde Adolf Kölner adlı bir Çek, daha sonra da Şadan Kamil rejisörlük yapmıştır.

* * *

Harp yılları içinde iki yeni film müessesesine daha kavuştuk. Bunlardan biri Ses Film, ikincisi İstanbul Film'dir.

Ses Film

Bu müesseseyi Necip Erses kurmuştur. Film çekmek için ayrı, seslendirmek için ayrı olmak üzere iki stüdyosu vardır. Şimdiye kadar dört film çevirdi:

1 - *Dertli Pınar*, 2 - *Deniz Kızı*, 3 - *Hürriyet Apartımanı*, 4 - *Köroğlu*.

Dertli Pınar'ı rejisör Faruk Kenç çevirmişti. Baha Gelenbevi de *Deniz Kızı*'nda rejisörlük yaptı. *Hürriyet Apartımanı*'nın rejisörü Talât Artemel'dir. *Köroğlu* filmi tamamlanıncıya kadar birkaç defa rejisör değiştirdi.

İstanbul Film

Bu müesseseyi bugün Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin reisi bulunan rejisör Faruk Kenç kurmuştur. Henüz yeni olan bu müessesenin hususi bir stüdyosu yoktur. Bu yıl yeni kurulan diğer film müesseseleri gibi mevcut stüdyolardan birini kiralıyarak film yapmaktadır. Şimdiye kadar iki film çıkardı:

1 - *Hasret*, 2 - *Günahsızlar*. Üçüncü filmi olan *Karanlık Yollar*'ı bitmek üzeredir.

Halk Film

Bu müessese de ilk eserini geçen yıl verdi: Rejisör Muhsin Ertuğrul'un çevirdiği *Yayla Kartalı*, Halk Film için iyi bir başlangıç oldu. Bu sene aynı firmanın iki eseri vardır. Bunlardan *Harman Sonu*, ilkönce *Köy Güzeli* adiyle ilân edilmişti. Mevzuu tulûat tiyatrolarında *Köy Düğünü* ismile oynana gelen bir oyundan alınmıştır. Tamamen köylü seyirciyi hedef edinerek hazırlanmıştır.

Halk Filmin bu seneki ikinci filmi *Kara Koyun*'dur. Onu da Muhsin Ertuğrul çevirdi.

***

Yakında göreceğimiz birkaç yerli film daha var. Bunlar ilk defa bu sene film çevirmeğe başlıyan genç müesseselerdir. Bunların başında Atlas Film müessesesinin çevirdiği *Gençlik Günahı* ile *Seven Ne Yapmaz*; ve Birlik Film'in eseri olan *Yanık Kaval* vardır. Onlardan sonra da *Büyük İtiraf* (Ankara Film), *Sonsuz Acı* (Şark Film), *Bir Dağ Masalı* (And Film), *Domaniç Yolcusu* (Sema Film), *Yuvamı Yıkamazsın* (Elektra Film) gelmektedir.

1946-47 sezonu yerli filmciliğimiz için bir hamle çağı oldu. Bu hamlenin devamlı ve başarılı olmasını dileyelim.

Kaynak

Filmlerimiz, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1948

Bugüne Kadar Filmciliğimiz

Nurullah TİLGEN

Asırlardan beri Batı devletlerile daimi ve sıkı bir temasta bulunmamız, bize buraların bir çok metalarının icatlarından kısa bir zaman sonra gelmesine sebep olmuştur. Daima yeniliği ve iyiyi takdir eden millletimiz bu yenilikleri derhal memlekete sokmuş ve kısa zamanda yaymıştır.

Mevzuumuz Türk filmciliği olduğuna göre bunu ele alacağız. Türk filmciliğinin başlangıcı olan film gösterme, icadından iki yıl sonra yani 1896 yılında memlekete gelmiştir. Pathé Fransız film makineleri şirketinin Türkiye vekili olan Sigmund Weinberg adlı Romanya tebaalı bir Polonya musevisi makinelerinin reklâmını yapmak gayesi ile evvelâ Galatasaray'da bir birahanede ve sonra da yine Beyoğlu'nda şimdiki Saint Antoine Kilisesi'nin bulunduğu yerdeki Concordia adlı eğlence yerinde ve daha sonra da İstanbul cihetine geçerek Şehzadebaşı'nda şimdi pazar barakaları bulunan Feyziye Kırathanesi'nde halka 30-40 metre uzunluğunda kısa filmler göstermek suretile işe başlamıştır. Halkımız tarafından büyük rağbet gören bu filmlerin altında yazı yoktu ve seyirciler bu filmleri dikkatle takip ederek anlamağa çalışırlardı.

Ertesi yıl Cambon adında bir Fransız elinde Weinberg'in Pathé markalı makinesinden daha mükemmel bir makine ile memlekete gelmiş ve bugünkü Şenses Tiyatrosu'nun bulunduğu Varieté Tiyatrosu'nda filmler göstermeğe başlamış ve daha fazla rağbet görmüştür. Zira bu adamın makinesi daha iyi olmakla beraber gösterdiği filmler de daha uzundu. Cambon'un ondan üstünlüğü, Weinberg'i bu sahada hamle yapmağa mecbur etti. Ertesi yıl o da daha mükemmel Pathé makinesi ve uzun filmler getirtmekle beraber yazısız ve sessiz olan filmleri halkın iyi anlayabilmeleri için bir yenilik yaptı, film gösterilirken bir memur ayağa kalkarak film hakkında izahat veriyordu. Cambon ise bu şekilde izahat vermeği iyi bulmamış ve filmlerin altına Türkçe izahat bastırmıştır. İki rakip halkın rağbetini kazanmak için bu şekilde yıllarca birbirlerile çarpışmışlardır.

1908 yılında Weinberg, Tepebaşı'ndaki Şehir Tiyatrosu eski komedi kısmını inşa ettirerek Pathé Sineması'nı açtı. Bu suretle sinema olarak

İstanbul'da ilk bina burası oldu. Weinberg, mütemadiyen Batı'da çevrilmekte olan filmlerden de getirmeği ihmal etmedi. *Kovadis* , *Demirhane Müdürü, Şerlok Holmes'in Maceraları* gibi büyük ve mevzulu filmleri de getirtti. İstanbul'da yayılmağa başlayan film gösterme işi eğlence yerlerine kadar girdiği gibi Ramazan gecelerinde Tiyatro, Karagöz ve Meddah gibi, sinema da devamlı olarak gösterilmiştir. İstanbul'dan sonra ilk sinema binası 1912 yılında Kordon boyunda inşa edilmiş ve sonra da diğer şehirlerimize gitmiştir. İki yıl sonra da halen Akbank'ın olan binada Palas Sineması, daha sonra da şimdiki Taksim Sineması olan Majik Sineması açılmıştır. Sonra da İstanbul cihetinde Şehzadebaşı'nda Fevziye Kırathanesi'nin bulunduğu yerde Millî Sinema dört ay sonra Sirkeci'de Ali Efendi Sineması, Kemal Bey Sineması vesaire gelmektedir.

Canlı resimler tabir edilen sinema Sultan Abdülhamit tarafından da iltifat görmüş ve Weinberg makinesile saraya davet edilmiştir. Bu canlı resimlerden pek hoşlanan Padişah, zaman zaman bu Polonyalıyı saraya davet eder ve sarayın sinema-tiyatro salonunda yeni getirdiği filmleri seyrederdi. Sinema yahut o zamanki diğer bir tâbirle Sinematoğraf mekteplere de daha o zaman girmiş bulunuyordu, İstanbul Sultanisi'nde Dahiliye Şefi olan Fuat Bey adında bir genç, sinemayı ilk getiren zata müracaat ederek ondan film göstermeyi ve makinenin bütün parçalarını para vererek öğrenmişti. Türk filmciliği hakkında bize geniş malûmat veren ve bu satırların yazılmasında büyük payı olan Fuat Bey sinemaya karşı fazla merak salmış ve maaşından arttırdığı paralarla bir sinema makinesi ve birkaç film alarak bunları İstanbul Sultanisi'nde talebelere göstermeye başlamıştır.

İstanbul'dan evvel Türk topraklarından olan Selanik'te deniz kenarındaki Beyaz Kule denilen yerde gösterilen sinemaya kadınlar ilk zamanlarda gitmezlerdi. Diğer bir çok eğlenceler gibi o da yalnız erkeklerin gideceği yerdi. Saraya giren sinema nihayet konaklara da girmeğe muvaffak oldu. Burada konak mensuplarına verilen hususî seanslarda kadınlar da sinema seyir etmek fırsatını buldular. Nihayet ilk defa olarak Pangaltı'da Asadoryan'ın açtığı bir sinemada haftanın muayyen günlerinde kadınlara sinema gösterilmeye başlandı. Bunu gören diğer sinemalar da gündüzleri kadınlara mahsus seanslar tertip ettiler. Nihayet Kadıköyü'nde Yoğurtçu Çayırı'ndaki sinemada ilk defa olarak kadın ve erkeklere aynı zamanda sinema gösterilmeye başlandı; fakat sinemanın içinde kadınlar ayrı, erkekler ayrı oturmakta ve aralarında yüksekçe bir çadır bölme bulunmakta idi.

* * *

Film gösterme işi bir hayli gelişmiş, yer yer sinema binaları açılmış ve mevzulu, uzun filmler gösterilmeye başlanmıştır. Bu arada yerli film çevirme işi de ele alınmıştı. Bu işi ilk defa asker teşkilâtımız yapmıştır.

93 Harbi olarak vasıflandırılmış olan Türk-Rus Harbi esnasında Ruslar bugünkü Yeşilköy olan Ayastofonas'a kadar gelmişler ve bu harekatın bir nişanesi olarak bugünkü hava alanı civarındaki yüksek bir tepeye gayet yük-

sek bir âbide inşa etmişlerdi. Çok uzaklardan bile görülebilen bu âbidenin alt kısmında dispanser ve 93 harbinde ölen Rus askerlerinin cesetleri bulunuyordu. Birinci Cihan Harbinin başlaması ile bizim olduğu kadar harp müttefiklerimizin de gözüne batan bu âbidenin yıkılmasına karar verilmiştir. Yıkılma hazırlıkları tamamlandığı sırada bu ameliyenin bir filmle tesbit edilmesi düşünülmüş ve müttefikimiz Avusturyalılarla mutabık kalınmıştır. Hâdiseyi Şaşa Film adlı bir firma bütün safahatile filme almağı kabul etmiştir. Ancak burada bir müşkille karşılaşıldı. Böyle mühim ve millî bir hâdiseyi ecnebi bir operatörün tesbit etmesine itiraz edildi. Filme alan firma pek müşkil bir duruma düşmüş bulunuyordu. Memlekette film çekme işi meçhul olmakla beraber film göstermek bir çok kimseler tarafından bilinmekte idi.

Şimdiki İstanbul Erkek Lisesi olan o zamanki İstanbul Sultanisi'nde Dahiliye Müdürü Fuat Uzkınay adlı bir genç, mektepte talebelere filmler göstermekte idi. Bugün Ordu Film Alma Dairesi Müdürlüğü'nden emekliye ayrılmış olan Fuat Uzkınay şahsi becerisi ve merakı ile bu işi öğrenmişti. Avusturya film firması Fuat beyin film işleri ile uğraştığını haber aldı ve kendisine müracaat etti. Acaba film göstermek film çekmeğe benziyor mu idi? Fuat beye bir miktar tecrübe filmi çevriltildi. O bu işte de muvaffak oldu. Ve 14 Kasım 1914 tarihine rastlayan Cumartesi günü saat 9.30 da âbide askeri kuvvetlerimiz tarafından yıkılmağa, Fuat bey de bu ameliyeyi 150 metre geriden filme tesbite başladı. Pek sağlam yapılmış olan bu âbidenin yıkılması için Hamidiye krovazörümüz denizden top ateşine tuttu. Fakat hiçbir netice elde edilemedi. Nihayet Ferit Bey adlı bir istihkâm taburu kumandanımızın tavsiyesi ile âbidenin kısım kısım dinamitle parçalanmasına karar verildi. Bu şekilde yıkılma işi üç ay sürmüş ve Fuat Bey de 300 metre uzunluğunda olarak filme tesbit etmiştir. İşte bizde ilk aktüalite film budur.

Birinci Cihan Harbi'nin başlamasından sonra Alman ve Avusturyalılarla bir çok sahalarda iş birliği yaptık. Harp harekâtının ve ordumuzun faaliyetini tesbit etmek için Alman ordusunda olduğu gibi bir Merkez Ordu Sinema Dairesi adlı bir teşekkül kurduk. Bugünkü İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nin karşısındaki boşlukta bulunan ahşap binada faaliyete geçen bu teşekkül, Birinci Cihan Harbi'nin başlamasından bir buçuk yıl sonra kurulmuş bulunuyordu.

Teşekkülün başına memleketimizde evvelce film gösterme işinde adı geçmiş olan Sigmund Weinberg adlı musevi getirildi. Bu daire evvelâ zamanın Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın atlarını filme aldı, sonra karısı Naciye Sultan'ın doğan çocuğunu, daha sonra Bursa'ya gelen Hind esirlerini ve diğer bir çok askerî harekâtı filme almıştır.

Bu filmler askerî müzenin içinde bulunan sinemada gösterilmiştir.

Bu arada Harbiye Nezareti'nden müsaade alan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin Müdürü S. Weinberg, dairesinin biraz ilerisinde temsiller vermekte bulunan Benlian kumpanyası ile temasa geçmiş ve ilk mevzulu filmi çevirmek şerefini elde etmeğe çalışmıştır. O yıllarda bu kumpanyanın oyna-

makta olduğu *Himmet Ağanın İzdivacı* adlı piyesi filme almağa başlanmıştır. Weinberg filmin hem rejisörü ve hem de operatörü idi. Film çevirirken çok titiz davranan Weinberg filmde rolü olan Benlian kumpanyasının efradını ve o sırada askerlik hizmetini yapmakta olan muavini Fuat Beyi içeriye almağa müsaade etmiştir. Operetçi Benlian kumpanyasından bir çok kimselerin askere gitmesi üzerine film yarıda kalmış ve ancak askerden dönüldükten sonra, 1918 senesinde Fuat Bey tarafından tamamlanarak halka gösterilmiştir. Filmin bizde ilk mevzulu film olması halkın fazla rağbetini kazanmıştır. Bundan sonra Fransa'dan bir rejisör getirtilmiş ve muhtelif tiyatro heyetlerinde çalışan Ermeni vatandaşlar temin edilerek onlara *İstanbul Esrarı* adlı bir film çevriltilmiştir. O zamanki hükümet bilinmeyen bir sebepten bu filmin gösterilmesine müsaade etmemiştir.

İki yıl kadar Ordu Sinema Dairesi'nin başında kalan Waynberg Romanya tebaalı olmasından memleketten çıkmak mecburiyetinde kalmış ve yerini muavini Fuat Beye terketmiştir. Bu gayede Türk olarak Fuat Beyle beraber bugünkü Lâle Sineması sahibi Cemil Filmer ve İzmir Tan Sineması sahibi Mazhar Yalay da beraber çalışmakta idi.

(2)

Merkez Ordu Sinema Dairesi faaliyetine paralel olarak Müdafaayı Milliye Cemiyeti'nin film alma faaliyeti göze çarpmaktadır. Orduya yardım etmek gayesiyle kurulan bu teşekkül kendisine gelir temin edecek bazı teşebbüslere giriştiği gibi bilhassa güzel sanatlarla münasebeti olan işlerle de meşgul olmuştur. Ve bu meyanda film çevirmek istemişti. Alıcı makine getirtilerek harbe ait bazı aktüalite filmler çevirdi. Bu filmlerin operatörlüğünü bugün Ordu Film Alma Merkezi'nde operatörlük yapan Kenan Erginsoy yapmakta idi. Ancak çevrilen bu aktüalite filmler pek fazla bir gelir temin edememişti. Bu sebeble cemiyete daha fazla gelir temini mümkün menbalar icapetmişti. O yıllarda henüz bir delikanlı olan ve bir çok güzel sanatlar ile meşgul olan *Yedigün* dergisi ve *Hürriyet* gazetesi sahibi merhum Sedad Simavi, cemiyetin o zamanki reisi Dr. Hikmet Hamdi beye başvurmuş ve mevzulu filmler çevrilmesinin tekniğini ilerletmiştir. Cemiyet idare heyeti bu gencin fikrini uygun bulmuştu. Zira Birinci Cihan Harbi'nin bu en karışık zamanında hiç bir yerden film ithal edilememiş (olması) yerli filmciliğin doğması için tam fırsattı. Derhal faaliyete geçildi. Cemiyet merkezi olan bugünkü sağlık merkezi binasının alt katında bazı tadilat yapılarak, stüdyo haline kondu. Ve mevzulu filmler çevrilmeğe başlandı. İlk olarak Mehmet Rauf beyin *Pençe* adlı 4 perdelik piyesi, sonra da *Casus*, *Alemdar Vakası* yahut *Sultan Selim-i Sâlis* adlı bir piyes ve daha sonra da *Boksör Sabri*, *Efe Mensuk* ve *Kara Belâ* adlı filmleri çevirmek üzere hazırlıklara geçtiler. İlk üç filmin operatörlüğünü evvelce Weinberg'in yanında çalışmış Yorgo adında bir genç, rejisörlüğünü de Sedad Simavi yapmış ve filmlerden zamanın Darülbedai Osmani heyeti artistleri rol almışlardır. Bu filmlerden *Pençe* ile *Casus* tamamlanmış ve ilk

defa Beyoğlu'nda bugünkü Melek, Sümer ve Komedi Tiyatrosu'nun yerinde bulunan Skating Palas Sineması'nda ve İstanbul cihetinde de Alemdar Sineması'nda gösterilmiş ve halkın büyük rağbetini kazanmıştır. Birinci Cihan Harbi'nin bitmesi ile Müdafaayı Milliye Cemiyeti de faaliyetini tatil etmiş ve bu suretle henüz tamamlanmamış olan *Alemdar Vak'ası* ve çevrilmesi düşünülen diğer filmler yarıda kalmıştır. Zamanın büyük komedi aktörü Şadi Karagözoğlu, Fikret müstear adile o zamanın rağbette olan İbnül Refik Ahmet Nuri'nin hisse-i şayia komedisinde Bican Efendi tipini yaratmış bulunuyordu. Bu tipin baş rolünü oynamak üzere senaryosunu ve rejisörlüğünü tevdi etti. Şadi *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* ile küçük filmler çevirdi. Bunlara Türkiye'de çevrilen ilk komedi filmleri denildi. Bu cemiyet kapandığı sırada yeniden başka bir hayır cemiyetinin faaliyete geçmeğe başladığını görüyoruz. Malûl Gaziler Cemiyeti, Müdafaa Milliye Cemiyeti gibi yine hayır işlerine tahsis edilmiş bir cemiyettir. Birinci Cihan Harbi'nin sakat gazilerini himaye için kurulmuştur. Bu cemiyet evvelâ Bahçekapı'da şimdiki Yapı ve Kredi Bankası'nın yerinde merkez bankası bir bonmarşe kurmuş ve daha sonra da film çevirme işini ele almıştır. Bunun için de Divanyolu'nda bir müddet Erkek Terzilik Okulu olan binanın altında bir stüdyo kurarak faaliyete geçmiştir.

Bir taraftan İzmir mitinglerini aktüalite film olarak çekerken bir taraftan da mevzulu filmler çevirmeği düşünmüş ve ilk olarak merhum Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanı *Mürebbiye*'yi filme almıştır. Filmin operatörü Fuat Uzkınay, rejisörü zamanın, tanınmış aktörlerinden Ahmet Fehim efendi ve oynayanlar da Fehim efendi başta olmak üzere senaryosunu ve rejisörlü (yazının orjinalinde cümlenin devamı yer almıyor). Film rağbet görmüş. Hatta bir tüccar bunu Anadolu'ya götürerek göstermeği de düşünmüştü. Fakat filmin mevzuu o zamanki işgal kuvvetlerini kızdırdığı için film müsadere edilmiş ve yalnız İstanbul'da gösterilmekle kalmıştır. Harbin bitmiş olmasından dolayı Merkez Ordu Sinema Dairesi ile Müdafaa Milliye Cemiyeti lâğv edilmiş ve makineleri Malûl Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiş bulunuyordu. Bu itibarla elde film çevirecek imkânlar mevcuttu. Cemiyetin o zamanki reisi Asım Paşa cemiyetin film işine hız vermek istemiş ve hiç bir masraftan kaçınmayarak şair Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz* adlı piyesini filme aldırmağa karar vermişti: Bu filmde de *Mürebbiye*'de çalışan rejisör, operatör ve aynı müessesenin aktörleri vazife almışlardır. Filmin bazı sahneleri Topkapı Sarayı'nda ve bazı sahneleri de Ferah Tiyatrosu'nun o zamanki sahibi Molla beyin konağında çevrilmiştir. Kostümleri için 600 lira harcanmış olup, bütün film beş bin liraya çıkarılmıştır. 1750 metre uzunluğunda olan *Binnaz* ilk defa Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu'nda ve sonra da İngiltere'de gösterilmiştir. İngiltere'de beş bin İngiliz lirası ve İstanbul'da da 55 bin Türk lirası temin eden *Binnaz* o tarihe kadar çevrilen Türk filmlerin en mükemmeli idi.

Cemiyetin o zamanki ileri gelenlerinden Talip bey adlı bir zat film çevirerek bir külfete girmektense elde mevcut makineleri kiraya vererek az

ve muayyen bir gelir sağlamanın münasip olacağını teklif etti. Bu teklife göre film çevirme faaliyeti durduruldu ve o yıllarda sahne ve film gösterme faaliyeti yaparak kendisine gelir temin eden Donanma Cemiyeti ile bir anlaşma yapıldı. Donanma Cemiyeti şimdiki Turan Sineması olan Millet Tiyatrosu'nu kiraladı. Maliyetinden kiralanan makineler sahneye tespit edilerek, başrolü merhum Fahri Gülüç'ün oynadığı *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* adlı bir sahne piyesini filme almağa başladı. Fakat iki cemiyet arasında çıkan bir ihtilaf neticesinde anlaşma bozuldu, kiralanan makineler geri verildi ve film de yarıda kaldı. Malûl Gaziler Cemiyeti komedi filmlerinin rağbet edileceğini düşünerek merhum Şadi Karagözoğlu ile bir anlaşma yapmış ve onun yarattığı Bican Efendi rolüne göre *Bican Efendi Vekilharç* adile bir komedi filmi çevirtmiştir. Filmdeki baş rolü oynayan Şadi merhum, senaryosunu hazırlamış ve rejisörlüğünü de yapmıştır. Film Şehzadebaşı'nda Fevziye Caddesi'ndeki bir arsada kurulan dekorlar içinde ve tabii güneş altında çevrilmiştir. Film merhum Şadi'nin diğer temsilleri gibi rağbet görmüştür. Malûl Gaziler Cemiyeti, *Lâle Devri* ve Fazlı Necib'in *İstanbul Esrarı* adındaki senaryosu ile *Binbirdirek Vakası Tayyarzade* adlı piyesin filme alınması için teşebbüse geçilmiş ve muhtelif esbep sebeplerden bu filmler tamamlanamamıştır. Malûl Gaziler Cemiyeti'nin son film çevirme teşebbüsü Vezneciler'de şimdiki İ.Ü. Edebiyat Fakültesi'nin önündeki boşlukta yapılmıştır.

İki yıllık bir faaliyet devresinden sonra film çevirme işini ikinci plana alan Malûl Gaziler Cemiyeti İstanbul'da iki sinema işletmekte olan Kemal Film ile anlaşma yaparak elindeki dört filmle bazı malzemeyi ona devretti. İstiklâl Savaşı kazanılmış ve orduda tekrar Ordu Film Alma Dairesi adile bir teşekkül kurulmuştur. Bu teşekkül evvelce Malûl Gaziler Cemiyeti'ne kullanılmak üzere verilen makinelerini tekrar geri isteyerek film çevirmeğe başlamıştır. İlk olarak İzmir'deki düşman vahşetini tasvir eden ve sonradan adı *İstiklâl* olan *İzmir Zaferi* adile bir film çevrilmiştir. Bir çok milli filmlerimize hakiki harp sahneleri veren bu film İstiklâl Savaşımızın bütün safhalarını ihtiva etmektedir. Malûl Gaziler Cemiyeti cumhuriyetin ilanından dört yıl sonra artık film işlerile bir daha uğraşmamak üzere bu faaliyeti tatil etmiştir.

Para ve malzeme gibi devlet yardımile bugüne kadar çevrilen filmler ticaret gayesinden ziyade amatör zihniyeti ile ve bu sahadaki zevklerini tatmin için çevrilmiş olduğu aşikârdır. Halbuki Türk filmciliğinin kalkınması ve gelişmesi için heveskârlıktan daha iyi bir tabirle kapris vasıtası olmaktan kurtulması icap ediyordu. Bir kaç yıl evvel kurulmuş olan Kemal Film bu gaye ile ilk adımı atmıştır. O yıllarda İstanbul'da Mediha adlı umumi bir kadının ölümile neticelenen bir hadise evvela roman halinde çıkarılmış ve sonra da Ertuğrul Muhsin tarafından senaryosu yapılarak onun rejisörlüğü altında bir kısmı Darülbedayi artistleri bir kısmı da o yıllarda İstanbul'da bulunan beyaz Rus artistleri tarafından çevrilmiştir (*İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk*). Ertuğrul Muhsin evvelce yurt dışında bazı filmlerde rol ve vazife almış bulunduğu için bu sahada tecrübesi vardı. Film ilk defa İstanbul'da Şehzadebaşı'nda

Felek Sineması'nda gösterildi. Bu müessese Eyüp'te Defterdar Mensucat Fabrikası'nın 2 numaralı dikim pavyonunu kiralayarak burada bir stüdyo kurmuş ve filmlerinin iç sahnelerini burada çevirmiştir. Çevirdiği filmlerin banyo ve montaj işleri de Beyoğlu'nda Venedik Sokağı'nda bir binanın zemin katında yapılmakta idi. Bu müessese ilk filminden sonra Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* adlı milli romanını aynı adla filme aldı. Bu filmde Darülbedayi artistleri rol almış ve evvelki teknisyenler de vazife almışlardı. Bundan sonra Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanı Boğaziçi Esrarı adı ile, Ertuğrul Muhsin'in şimal dilinden çevirdiği *Fener Bekçileri*, *Kızkulesinde Bir Facia* adı ile, Takfur Nalyan'ın *Leblebici Horhor* adlı opereti aynı isimle ve Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* adlı romanı aynı isimle filme alınmıştır. Bu şekilde Kemal Film bir yıl faaliyette bulunmuş ve bu zaman zarfında 6 büyük mevzulu ve 47 aktüalite film çevrilmiştir. Aktüalite filmler içinde bilhassa *Zafer Yollarında* milli hislerimize tercüman olan güzel bir dökümantal filmdir. Bu müessesenin ikinci bir şeref payı da *Ateşten Gömlek* filminde (Müslüman Türk) kadınını oynatmış olmasıdır. Bedia Muahhid ve Neyire Neyyir adlarındaki bu hanımlar Ateşten Gömlek filminde oynadıktan sonra sahnemize de çıkmışlardır. İyi niyetler ve projelerle işe başlayan Kemal Film'in bu güzel hamlesi Türk filmciliği için memnuniyet verici olmakla beraber, ona yapılan muamele de insanlığa ve yeni sanayii teşvike aykırı bir muamele olması bakımından acıdır. Feshane Fabrikası müdürünün yanlış bir düşüncesi ile Kemal Film'in işgal ettiği bu iki numaralı dikim pavyonunun derhal tahliyesi emredilmiş ve bu müessesenin bütün makineleri yağmurlu bir günde sokağa atılmıştır. Kemal Film de bu şekilde faaliyetine son vermiştir.

(3)

Tam beş yıl, askerî teşkilâtın çevrdiği bir kaç aktüel film müstesna, hiç mevzulu film çevrilmemiştir. Bu arada Birinci Cihan Savaşı'ndan evvel, Avrupa filmlerinin pazarlarından biri olan memleketimizde yeniden teşebbüse geçilmiş ve muhtelif yabancı filmler gelmeğe başlamıştır.

Bu sıralarda, başka bir müessese, film çevirme teşebbüsüne geçmiştir. Filmciliğimizi dirilten bu müessese, İpekçi Kardeşler firmasıdır.

Evvelâ, Kapalıçarşı'nın Kalpakçılarbaşında ipek satmakla ticaret hayatına başlayan İpekçi Kani adlı bir ticaret adamı, sonraları kardeşleriyle birleşerek Eminönü Meydanı'nda, bugün tramvay durağı olan yerin yanında Selanik Bonmarşesi adiyle bir ticarethane açmıştı. Bu mağazada, oyuncak, fotoğraf makinesi, film gösterme makinesi vesaire satıyorlardı. Film gösterme makinesi satmak, bunlara sinema açmağı ve hatta film çevirmeği ilham etti.

Evvelâ Beyoğlu'nda, sonra da İzmir'de sinema açtılar. Daha sonraları, Beyoğlu'nda bir sinema daha açtılar. Zira, Eminönü'ndeki mağazaları, meydanın genişletilmesinden dolayı yıktırılmış bulunuyordu. Kendilerini tamamen sinema işletmeğe veren İpekçi Kardeşler, sinemaları için yabancı filmler de getirtmeğe başladılar.

Nihayet, 1928 yılında İpekçi Kardeşler, bugünkü Şehir Tiyatrosu olan, o zamanki Darülbedayi'nin rejisörü Ertuğrul Muhsin beyle bir anlaşma yaparak, Reşat Nuri beyin Fransua Carel'den dilimize adapte ettiği ve 1924 yılında kitap halinde basılan *Bir Gece Faciası* adlı dramını *Ankara Postası* adiyle filme aldırmıştır.

Milli Mücadele'nin bir safhasını canlandıran bu filmin operatörü Ahmet Cezmi olup, filmde, Münire, Nafia, İsmet Sırrı, Ertuğrul Muhsin, Behzat, Ercüment, Galip, M. Kemal, Sait, Emin Beliğ, Hazım ve Vasfi baş rolleri oynamakta idiler. Film, o zamanki mevcut imkânlar nispetinde sayısız teknik kusurları olan, fakat milli hislerimizi okşadığı için büyük rağbet görmüş ve ilk defa 2 Ekim 1929 tarihinde Beyoğlu'nda Melek ve Elhamra sinemalarında halka gösterilmiştir.

İpekçi Kardeşler, bundan sonra, yabancı bir eserden adapte edilen *Kaçakçılar* adlı polis filmi çevirmiştir. Bu filmde de, evvelki filmde çalışan teknisyenler ve Darülbedayi artistleri vazife aldıkları gibi, 1929 yılında Türkiye Güzellik Kraliçesi de rol almıştı.

Bu filmin çevrilmesi sırasında bir kaza olmuştur. Filmin dış sahneleri çevrildiği sırada polisler tarafından takip edilmekte olan kaçakçıların otomobili uçurumdan düşerek devrilmiş, bir artistimiz hafif yaralanmış, Said ağır yaralanmış ve Karakaş da ölmüştü... Mucize kabilinden kurtulan Said'e ameliyat sonunda yüzü, eski şeklini almıştı. Bu şekilde film yarım kalmış bulunuyordu...

Sesli film icat edilmiş ve yabancı stüdyolar, harıl harıl sesli film çeviriyorlardı. Her yeniliğin kısa samanda memleketimize gelmesi gibi sesli film de çıktığının ertesi yılı geldi. Yalnız, sesli film çevirmek için stüdyomuz ve makinelerimiz mevcut olmadığı için İpekçi Kardeşler müessesesi, Avrupadaki sesli film çeken stüdyolarla temasa geçti ve Paris'te Epinay stüdyoları idaresiyle mutabık kalındı.

Doğrudan doğruya sesli olarak çevrilecek olan filmin senaryosu Ertuğrul Muhsin tarafından yazıldığı gibi filmdeki teknisyenler, İpekçilerin evvelki filmlerinde çalışanlar ve artistler de yine Darülbedayi mensupları idi. Filmin mevzuu Mısır ve Yunanistan'da geçtiğiden, Azize Emir adlı Mısırlı ve M. Gavrilidis adlı Yunanlı artist ve Mlle Lilian Grizi ve diğer yabancı artistler de rol almışlardı. Bu suretle, filmin dış sahneleri, İstanbul, Bursa, Mısır ve Yunanistan'da, iç sahneleri de Fransa'da çevrilmişti.

Evvelce çevrilip de yarım kalan *Kaçakçılar* filmi de burada seslendirilerek İstanbul'a dönülmüş ve 1 Aralık 1931 tarihine rastlayan Salı günü akşamı Melek ve Elhamra sinemalarında fevkalâde bir gala müsameresinde, *İstanbul Sokaklarında* adlı film, bir sonra da *Kaçakçılar* filmi gösterildi.

Memlekette, Türkçe sesli ve sözlü film tam manasiyle bir yenilik olduğu için büyük rağbet görmüştür. Yabancı memlekette film çevirme işi İpekçi Kardeşlere çok pahalıya mal olmuştu. Acaba, bu iş için tesisat kurup

memlekette yapılamaz mı idi? Bu gaye ile, 200 bin lira sermayeli İpekçi Kardeşler Limited Şirketi kurularak faaliyete geçildi.

Birinci Dünya Harbi yıllarında, İstanbul nüfusunun normalin üstünde kalabalık olacağı düşünülerek, Nişantaşı'nda büyük bir ekmek fabrikası yapılmış ve bu fabrikayı layıkiyle kullanmak nasip olmamış ve o zamandan beri boş bir hâlde durmakta idi...

İpekçi Kardeşler şirketi, bu binayı alarak, içinde bazı değişiklikler yaptırdı ve Klang film sistemi ile alan bir çok reflektör, ses alıcı ve sair makineler getirterek orada, İpek Film Stüdyosu'nu kurmuştur. O yıllarda, memleketimizde de başka memleketlerde halen mevcut olduğu gibi, sesle fotoğraf aynı zamanda alınırdı.

Fotoğraf alan ve diğer teknisyenler mevcut olduğu halde, henüz yeni olan ses alma teknisyeni bulunmadığı için Merchen adında bir ses mütehassısı getirtilerek, ses alma cihazları, bir müddet bu zatın idaresinde kullanıldı.

İpek Film Şirketi, derhal faaliyete geçerek, Nizamettin Nazif'in yazdığı *Bir Millet Uyanıyor* adlı milli bir senaryoyu filme almıştır. Milli Mücadele'ye ait olan bu film, iki ayda tamamlanmış olup, içinde Ordu Film Alma Dairesi'nden alınan hakiki sahneler de mevcuttu.

Bu filmin teknisyenleri İpekçilerin evvelki filmlerinde çalışanlar olmakla beraber, rollerin pek azı Darülbedayi artistlerine verilmiş ve baş roller Ercüment Behzat, Atıf Kaptan, Naşit, Ferdi Tayfur ve bir genç kız tarafından oynanmıştır. Bundan evvelki milli filmler gibi, bu film de rağbet görmüştü.

İpek Film Stüdyosu'nun platosu içinde, istinat direkleri bulunmasına rağmen, bir kaç dekor kurulacak kadar genişti. Bu itibarla bir tarafta, *Bir Millet Uyanıyor* filminin iç sahneleri çevrilirken, diğer tarafta da Darülbedayinin diğer artistlerine *Karım Beni Aldatırsa* adında, Fransızcadan Mümtaz Osman tarafından senaryosu yapılan bir film çevriltilmekteydi. Besteleri merhum bestekâr Muhlis Sabahattin Ezgü tarafından hazırlanan bu film, sesli, sözlü ve şarkılı güzel bir operetti.

Baş rollerde Feriha, Hâlide, Hazım, Refik Kemâl, Ercüment Behzat, Melek, Vasfi, Muammer, Behzat, Galip ve Bedia bulunmakta idi. Bu film de aynı rejisör ve teknisyenlere çevriltilerek, 1932 yılı son aylarında İpekçi Kardeşlerin sinemalarında gösterildi.

Karım Beni Aldatırsa her bakımdan mükemmel denecek vasfı taşıyan bir filmdi. Fotoğraf, ses, roller ve müzik fevkalâde idi. Film âmilliği büyük çapta yapılacak olursa, memnuniyet verici neticeler muhakkaktı. İpekçi Kardeşler de, film çevirme işine hız vererek Fransızcadan adapte *Söz Bir Allah Bir*, Almancadan adapte *Cici Berber* ve *Milyon Avcıları* adlı komedileri çevirmişlerdir.

Rejisör ve kameranın evvelki filmlerde çalışan kimseler olduğu gibi oynayanlar da Darülbedayi artistleri idi. İpekçi Kardeşler, bu arada, Hazım Körmükçü merhumun oynattığı yeni Karagöz, orta oyununda, son devir

sanatkârları tarafından *Düğün Gecesi* adlı bir film çevrilmiş ve sanatkârlar bu filmde *Kanlı Nigâr* piyesini oynamışlardır. Bu filmin, diğer bir hususiyeti de içinde orta oyunundan başka milli musiki ve oyunların da bulunmasıdır. Aynı müessese, o yıl içinde, *Naşit Dolandırıcı* adiyle küçük bir komedi filmi çevirdi. Filmde baş rolü Naşit Özcan oynamakta idi...

Yine aynı yıl, baş rolü ses sanatkârı Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı *Mineli Kuş* adlı bir filmin çevrilmesine başlanmışsa da bazı sebeplerden film yarım kalmıştır.

Bizde, üç yıldan beri harıl harıl sözlü film çevirirken, Yunanistan komşumuzda henüz sesli film alacak stüdyo olmadığı gibi, sesli film de daha çevrilmemişti.

(4)

İpekçi Kardeşler firmasiyle bir anlaşma yaparak *Fena Yol* adiyle ilk önce, sesli, sözlü filmi İpek Film stüdyosunda çevirdiler.

Bu arada, Basın Yayın Umum Müdürlüğü de Cumhuriyetin onuncu yılı dolayısiyle *Ankara Türkiyenin Kalbidir* adında bir film çevirmişti. Filmde, baş rolü değerli tiyatro adamlarımızdan, merhum İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci oynamıştır.

İpekçi kardeşler ellerindeki tesislerden azami derecede istifade ederek film çevirmeğe devam etmişler ve evvelce Kemal Film tarafından sessiz olarak çevrilmiş olan Nalyan'ın *Leblebici Horhor* adlı eserini sesli olarak filme almıştır. Yine aynı yıl içinde Fransızcadan adapte edilen *Söz Bir Allah Bir* adlı bir komedi filmi çevirmiş ve bu her iki filmde de İstanbul Şehir Tiyatrosu artistleri oynamış ve İpekçilerin evvelki filmlerindeki rejisör ve kameraman çalışmışlardır. Bu firma aynı yıl içinde *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adile iki aktüalite film de çevirmiştir. Ertesi yıl İpekçi Kardeşler film çevirme faaliyetini incelemişlerdi. Rejisör Ertuğrul Muhsin senaryosunu kendi yazıp rejisörlüğünü de kendisi yaparak kendi hesabına *Bataklı Damın Kızı Aysel* adile bir film çevirmeğe başlamış, fakat sonradan bu filmi İpekçi kardeşler satın almıştır.

1937 yılında İpekçi kardeşler firması *Güneşe Doğru* adile acayip bir film yapmış ve bu filmde hep sütü bozuklar vazife almışlardır. Aynı yıl içinde evvelce gramafon plakı dolduran ve sinema işleten Halil Kâmil adlı bir müteşebbis te Şişli'de Şişli Camii'nin arkasındaki bir garajı satın alarak buraya bir stüdyo kurmuştur. Haka Film ilk olarak bazı yabancı filmlerin dublajını yapmış ve bir yabancı filme bir dans ve müzik sahnesi ilâve ederek *Yeniçeri Hasan* adile piyasaya çıkarmıştır. Bu arada Avrupa'nın tanınmış film ve tiyatro artistleri İstanbul'a gelerek filmler çevirmişler ve temsiller vermişlerdir. Bunlardan Charles Boyer, Greta Garbo, Elorelle, Josephin Baker, Milton, Güstav Fröhlich, Marie Belle vesaireyi sayabiliriz.

Ertesi yıl İpek Film Celal Muhasipoğlu'nun *Aynaroz Kadısı* adlı piyesini filme aldı. Bu filmde de İpekçilerin evvelki filmlerinde çalışan teknisyen, rejisör ve artistler rol aldılar... Bu film piyes hâlinde olarak sahnedeki gibi çok fazla muvaffakiyet kazanamadı. Haka Film Stüdyosu da Reşad Güntekin'in *Taş Parçası* adlı piyesini aynı adla çevirdi... Bu filmin rejisörlüğünü Faruk Kenç adında bir genç yapmakta idi. Filmde bir kaç mantık hatası olması bu güzel piyesin film olarak kıymetini azaltmıştır. Yine Haka Film *Türk İnkilabında Terakki Hamleleri* adile dökümanter bir film çevirmiştir. Bu arada Basın Yayın Umum Müdürlüğü *Doğan Çavuş* adile bir film çevirmiştir. Filmin rejisörü Münir Hayri Egeli, artistleri de Ankara Radyoevi temsil kolu artistleri idi.

Filmciliğimiz heveskârlıktan ve daha doğrusu kapris metaı olmaktan çıkmış ve profesyonelliğe doğru ilk adımını atmıştır. Burada mevcut iki film âmilinin birbirlerile adeta yarışır gibi film çevirdiklerini görürüz. Haka Film bir yabancı filme bazı sahneler ilâve ederek *Memiş* adile piyasaya çıkardı ve bundan sonra da aynı yılda *Yılmaz Ali* adlı bir zabıta filmi ve Sermet Muhtar Alus merhumun *Kıvırcık Paşa* adlı romanını aynı adla filme aldı. Bu filmlerde rejisörlüğü Faruk Kenç ve kameraman da Necati Tözün merhumdu. Filmlerde Şehir Tiyatrosu dışındaki artistler rol almışlardı. İpek Film de bu yıl tekrar bir hamle yaparak Celal Musahipoğlu'nun *Bir Kavuk Devrildi* adlı piyesini, Ziya Şakir'in *Allahın Cenneti* adlı eserini ve yabancı dilden adapte edilen ve piyesi sahnelerimizde temsil edilmiş olan *Tosun Paşa* adile filme aldı.

1940 yılında İpekçi kardeşler film faaliyetine yeniden hız vermişler ve Almancadan adapte edilen *Şehvet Kurbanı*, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci merhumun *Akasya Palası* ve *Kıskanç* adlı fimleri çevirdikleri gibi Burhan Felek'in yazdığı bir çok dedikodulara sebep olan *Nasrettin Hoca* adlı fimi de ancak bu yıl gösterebilmişlerdir. Haka Film'de aslı nesil belli olmayan Adolf Körner adında bir balerin Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* piyesini çevirmiş. Zavallı maceraperest yabancı, değil bizim eski Türk geleneklerini, rejisörlüğü bile bilemediği için film berbat olmuş ve sansör tarafından gösterilmesine müsaade edilmemişti. Bu yıl bazı sahneler ilâve edilerek ve adı da *Duvaksız Gelin* olarak çıkarılmıştır.

İpek Film bu ana kadar çevrilen filmler içinde bir hayli hasılat temin eden bir fim çevirmiştir: *Kahveci Güzeli*... Bu filmde de yine aynı rejisör, kameraman ve aynı müessesenin artistleri oynamışlardır. İpekçi kardeşler müessesesi o yıl Vasfi Rıza Zobu tarafından senaryosu yazılan *Gönülden Gönüle* ve İhsan İpekçi ile Ferdi Tayfur'un müştereken yazdıkları *Coşkundereli Emine* adlı iki filmi de çevirmek için teşebbüse gelmişse de sonradan bundan vaz geçilmiştir. Haka Film o yıl yine o bilgisiz yabancı rejisöre, Mahmut Yesari'nin *Sürtük* adlı piyesini aynı adla ve Ragıp Şevki Yeşim'in *Kerem ile Aslı* adlı senaryosunu filme aldırdı. İkinci filmde baş rolleri ses sanatkârlarımızdan Müzeyyen Senar ile Malatyalı Fahri oynamakta idiler. Bu arada, Beyoğlu'nda Bursa Sokağı'nda Marmara Stüdyosu adile bir dublaj stüdyosu açılmış ve bir çok yabancı filmler Türkçe olarak duble edilmiştir.

(5)

Bu stüdyo, *Sarı Kurdelâ* adiyle bir film çevirmek teşebbüsüne geçmiş, fakat sonradan bundan vaz geçildi ve bir askeri yabancı filmin bazı parçaları ilâve edilerek, *Çanakkale Geçilmez!* adiyle gösterilmiştir.

Çalışmakta olan, her iki film âmili, bir yıl hiç film çevirmediler. Biri, film çevirme işinde ümit ettiği neticeyi alamamış; diğeri de, filmlerini çevirecek, düşüncelerine uygun rejisör bulamamış, hatta eski rejisörü ve teknisyenleriyle mahkemelik bile olmuştu. İkinci Dünya Savaşı'nın en kızışmış bir yılında bulunduğundan bin bir zorlukla ancak endirekt propaganda yapan yabancı filmler getirtilmekte idi...

Bu cins filmlerden bilhassa Alman filmleri Beyoğlu sinemalarında sık sk görülüyordu. Necip bey adında bir müteşebbis, bu gelen Almanca filmlerin, Türkiye'de işletme hakkını almış ve bu arada, bazı sinema makineleri de getirtmişti...

Getirttiği Almanca filmleri göstermek üzere Tepebaşı'ndaki Asri Sinema'yı kiraladı ve buranın adını değiştirmek isteyerek bir müsabaka açtı... Ses adının konmasına karar verildi. Uzun yıllardan beri Pathe, Anfi ve Asri adları verilmekte olan bu binaya Ses Sineması denildi... Fakat, gerek binanın İstiklâl Caddesi'nde olmamasından, bu sinemanın kiracısını, ümit edilen neticeyi vermedi... Bu sinemanın İstiklâl Caddesi üzerinde olması münasip idi. Bu gaye ile cadde üzerinde bina arandı ve bulundu...

Bir müddettenberi, evvelâ Operet ve sonra Komedi bölümünün çalıştığı Fransız Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrosu Müdürlüğü için idari bakımdan mahzurlu idi. Her iki bölümün çalıştığı binaların birbirine yakın olması en uygun hareket olduğuna göre, Necip bey Belediye ile bir anlaşma yaparak, binalarını değiştirdiler ve Ses Sinema-Tiyatrosu da, bu şekilde İstiklal Caddesi'ne geldi... Fakat, burada da ümit edilen elde edilemeyince, tiyatro olarak faaliyete geçti...

Necip Erses, bu defa film çevirme ve banyo işleriyle meşgul olmak üzere Şişli'de küçük bir garajı stüdyo haline ve Tepebaşı'nda eski bir sinemayı da dublaj vesaire atölyesi haline koyarak faaliyete geçti. Bu şekilde, memlekette film âmili 3 firma bulunmakta idi...

Bunlardan ikisi faaliyetini durdurmuş; son açılansa, Haka Film firmasında evvelce çalışmış olan rejisörü angaje ederek, ona köy hayatına ait bir senaryo yazdırarak ve rejisörlüğünü de kendisine yaptırarak *Dertli Pınar* adında bir film çevirtmişti.

Bu filmin kameramanı Baha Gelenbevi idi. Filmde Nezihe, Suavi, Talât, Sami, Vedat, Müfit, Refik Kemâl baş rolleri oynamakta idiler. İkinci Dünya Savaşı'nın en kızışmış yıllarında bulunulduğu için, film malzemesi bir çok ithal malları gibi kıymetlenmiş ve pahalıya satılmakta idi...

Buna mukabil, artistlerimiz; tiyatro artistlerimiz, rejisörlerimiz fotoğrafçılık, operatörlük vesaireden yetişme oldukları için, film çevirme

sırasında bir çok falsolar oluyor, ses iyi alındığı halde fotoğraf kusurlu oluyor veyahutta bunun aksi oluyordu...

Nihayet, on iki yıldan beri, memlekette çevrilen filmlerin ses ve fotoğrafları aynı zamanda alındığı halde bu acemilik yüzünden, bundan vaz geçilerek evvelâ fotoğrafları alınıyor, sonra da seslendirilmeye başlandı. Bu hareket bir bakımdan gerileme olmakla beraber, diğer taraftan da dublajcılığın ilerlemesine sebep oldu... Muhtelif dillerde gelen yabancı filmler memlekete gelince, Türkçe dublajı yapılıyor ve piyasaya bilhassa Anadolu piyasasına sürülüyordu. Yakın yıllara kadar dublaj artistliği ve rejisörlüğünü ellerinde tutan İstanbul Şehir Tiyatrosu artistlerinin az olan maaşları, bu şeklide bir hayli kabarmıştı...

Ertesi yıl, Ses Film, bundan evvelki filmde kameramanlık yapan zata, bu sefer Tarzanvari bir senaryo yazdırdı ve ona rejisörlük payesini de verdi... Yeni rejisör *Deniz Kızı* adlı bu filmi bayrama yetiştirmek ve ilk filmi olduğu için, bütün gayret ve itinasını sarfederek filmi sessiz olarak çevirdi ve *Dertli Pınar* filminde konulan kaideye uyarak, seslendirilmek üzere dublaj stüdyosunda çalışmalara başlandı...

20 Eylül 1944 Cumartesi günü, saat 10'da Tepebaşı'ndaki dublaj stüdyosunda bir yangın çıkmış ve *Deniz Kızı*'nın gerek negatif ve gerekse pozitif kopyaları tamamen yanmıştır. Filmin rejisörü için büyük bir darbe olan bu durum, patron tarafından derhal telâfi edilmiş ve yangından üç saat sonra, aynı filmin yeniden çevrilmesine başlanmıştır.

Filmde, Şehir Tiyatrosu'ndan olmayan Orhan adlı bir genç baş rolü oynamakta idi. Diğer rollerde, yine Şehir Tiyatrosu'ndan Nezih, Talât, Müfit baş rolleri almışlardı... Aynı firma o yıl içinde, Sedat Simavi'nin evvelce kitap halinde çıkarmış ve Şehir Tiyatromuzda temsil edilmiş olan *Hürriyet Apartmanı*'nı aynı adlı filme aldırdı...

Filmin rejisörü Talât Artemel, bu sahada ilk defa şansını denediği halde çok, hem de pek çok muvaffak olmuştu. Rejisörlük şansını deneyen, aynı yıl içinde diğer bir genç de, şimdiye kadar Haka Film'in alma işlerinde çalışan Şadan Kâmil olmuştur.

Bu genç baş rolü Alman artisti Conrad Veidt'in oynamış olduğu *Son Bölük* adlı filmini Türkçe adapte etmiş, film evvelâ *Plevne Kahramanları* adını taşırken, sonradan bazı tavsiyelerle, yeniden sahneler ilâve edilerek, *13 Kahraman* adı verilmiştir. Bu film, yine Şehir Tiyatrosu artistleri ve bir iki kadar da diğer tiyatro artisti tarafından çevrilmiştir...

Bu yıl içinde, yeni yeni rejisörler ve kameramanlar meydana çıkarken, iki tane de yeni film âmili firma kuruldu... Bunlardan biri Kurt Film olup, havacılık hakkında bir film çevirmeğe başladı. Fakat, *Kanatlanan Gençlik* adlı bu film yarım bırakılmıştır. Diğer yeni kurulan bir film âmili firma da İstanbul Film'dir. Bu firmayı da evvelce Haka Film ve Ses Film hesabına çevrilen filmlerin bazısında rejisörlük eden Faruk Kenç kurmuştu. Bu firma

ilk olarak *Hasret* adlı bir film çevirdi... Film, yeni film âmilliğine başlayan bir kimse için cidden uygundu Senaryoyu eşi yazmış, rejisörlüğü kendisi yapmış ve pek çok dış sahneler olduğu için film ucuza çıkmıştı. Filmde Oya gibi yeni istidata yer verildiği gibi yine Şehir Tiyatrosu artistleri ve ses sanatkârı Münir Nurettin de rol almıştı. Filmin rejisörü ve prodüktörü köy hayatını canlandıran bu ikinci filminden sonra, ertesi yıl *Günahsızlar* ve *Karanlık Yollar* adlı iki eseri filme almıştır. Birinci filmin senaryosunu yine rejisörün eşi yazmış. Bu filmde de Sadri ve Emin gibi iki yeni istidat oynatılmıştır. *Karanlık Yollar* adlı filme gelince bu yazının muharriri *Satılmışlar* adıyla senaryoyu yazmış ve rejisörü ile üzerinde konuşmuşlardır. İkinci konuşmaları sırasında rejisör daha bazı yerlerin değişmesi icap ettiğini tavsiye ettikten sonra kendisi makinede yazdıracağını söylemiş ve eseri almıştır. Bir kaç gün sonra yazıhaneye gelen muharririn senaryosunun makinede yazıldığını ve adının da *Evlât Acısı* olarak değiştirdiğini ve nihayet rejisörün kendisini bu senaryoya emrivaki yaparak ortak ettiğini öğrenmiş. Aradaki emniyetin bozulmaması için hiç ses çıkarmamış ve senaryo bu şekilde tasdike gitmiştir. Fakat bu nezaket icabı susmak tamamen muharririn aleyhine olmuş, senaryo tasdikten gelmiş, çevrilmiş ve afişleri ısmarlandığı halde ona hiç haber verilmek tenezzülünde bulunulmamış. Nihayet senaryonun değerlenmesi yüzünden çıkan bir ihtilafı bahane eden, rejisör, patron vesaire olan bu zat muharriri senaristlikten çıkararak onu eser sahibi ve hatta mevzuun son kısmındaki bir türüğü veren bir muharrir yapmış. İki yıl senra bir çok değişikliklerle ve adı da *Karanlık Yollar* olarak piyasaya çıkarılan bu film parasını toplayamamış ve İstanbul Film de iflâs etmiştir. Aynı yılda Haka Film *Toros Çocuğu* adında evvelce kitap halinde çıkarılmış olan bir romanı filme almıştır. Şevki Yazman tarafından hazırlanmış olan bu romanın filme alınmasında rejisörlüğü ilk filmini bir Almanca filmi adapte ederek bu sahada kendisini tecrübe eden Şadan Kamil yapmıştır. Ses Film de *Köroğlu* adlı eseri filme almıştır. Muharrem Gürses tarafından hazırlanan senaryoya evvelce bu adla roman yazmış başka bir muharrir de ortak çıkmış ve film Refik Kemâl'in rejisörlüğünde tamamlanabilmiştir. Aynı yıl kurulmuş olan Doğan Film evvelce kitap halinde çıkarılmış ve İstanbul Şehir Tiyatrosu sahnesinde uzun zaman temsil edilmiş olan *Yayla Kartalı* adlı piyesi filme almış olduğu gibi bir de *Kızılırmak, Karakoyun* adlı başka bir fimi de çevirmiştir. Bu şirketin de dağılmasından sonra filmin birini ortaklardan Cahide Sonku, diğerini de Fuat Rutkay almışlar ve kendi adlarına kurdukları firmalarda işletmişlerdir. Aynı yıl kurulan Halk Film tuluat sahnelerde sık sık oynanan *Köy Düğünü* adlı piyesi filme almış ve evvelâ *Köy Güzeli* ve sonra da *Harman Sonu* adıyla gösterilmiştir.

(6)

Bu firmanın, ilk filmi ona büyük hasılat temin etmiştir. Yine aynı yılda kurulan Atlas Film, Ragıp Şevki'nin senaryosunu yazdığı *Gençlik Günahı* adlı filmi çevirmiştir. O yıl Atlas Film'in henüz stüdyosu olmadığı için film

Haka Stüdyosu'nda çevrildiği gibi rejisörlüğünü de Haka Film'in rejisörü Şadan Kâmil yapmıştır. Bu yıl kurulan diğer bir film âmili firma da Sema Film yahut sonraki adıyla Ar Film'dir. Bu firma Şükûfe Nihal'in *Domaniç Yolcusu* adlı romanını evvelâ *Domaniç Yolcuları* sonra da *Unutulan Sır* olarak adlandırarak çevirmiştir. Bu film bir çok iyi niyetlerle çevrilmeğe başlanmış, fakat bazı kötü düşünceli ve güya halkımızın ne istediğini çok iyi bilen kimselermiş gibi müdahalelerde bulunulmuş; film de maalesef lüzumsuz bazı sahnelerin ilâve edilmesinden kötünün altında kalitede bir film olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı bitmiş, film çevirmek için lüzumlu malzemeler yavaş yavaş gelmeğe başlamıştı. Mevcut İpek, Haka, Ses, Marmara stüdyolarına, Halk, Sinteks ve Ermanlar stüdyoları da katılmıştı. İpek Film o yıla kadar yabancı filmlerin dublajını yaparken yeniden bir hamle yapmağı düşünmüş ve İhsan İpekçi'nin *Senede Bir Gün* adlı romanı aynı adla Ferdi Tayfur'un rejisörlüğünde filme almıştır. İpekçiler yıllar sonra yaptıkları bu tecrübede muvaffak olmuşlardı. Atlas Film de Kerime Nadir'in *Seven Ne Yapmaz* adlı romanını aynı adla yine Şadan Kâmil'in rejisörlüğünde ve Haka Film Stüdyosu'nda filme almıştı. O yıl yeni kurulan Ermanlar Film Fikret And'ın *Güzel Yuvanna* adlı romanını *Damga* adıyla, Birlik Film *Yanık Kaval* adıyla, Ankara Film *Büyük İtiraf* adıyla, Şark Film *Sonsuz Acı* adıyla, And Film Reşat Nuri'nin *Bir Dağ Masalı* adlı romanını aynı adla filme aldılar. *Bir Dağ Masalı* için çok masraf edilmiş olmasına ve biraz da iddialı olmasına rağmen ortanın üstünde bir kalitede idi. *Yanık Kaval*'da kemanlı Türk dilencisi ve acaip göbek havaları seyir etmek bedbahtlığında bulunduk. *Büyük İtiraf* bütün iyi niyetlere ve bol masraf edilmiş olmasına rağmen avantüriye bir yabancının müdahale etmesi yüzünden ve *Sonsuz Acı* da tiyatromuzun bir çok değerleri rol almış olmalarına rağmen kötü idiler. Damga bir kaç rejisör değiştirmesinden ve pek fazla filmlerimizde oynamış artistler bulunmamasına rağmen zararsız bir filmdi. *Seven Ne Yapmaz*'ın mevzuu güzel, artistlerden baş rolleri oynayanlar ve rejisör tecrübesiz olduğundan zararsız bir filmdi. Bu itibarla 1946-47 sezonunda gösterilen filmler içinde en güzel film *Senede Bir Gün*'dü diyebiliriz...

Yine bu yıl içinde günden güne sayısı fazlalaşan film âmilleri aralarında birleşerek Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adiyle bir dernek kurmuşlardır. Bu güne kadar, bu derneğin hakiki faaliyet sahası henüz maalesef anlaşılamamıştır. İlk yıllarda müsamereler ve müsabakalar tertip etmekle faaliyete geçen bu cemiyet, sonraları bunları da, faaliyeti de bırakarak filmcilik sahasında tamamen pasif bir hale geçmiştir.

Son yıllarda, film âmillerine dağıtılmak üzere gelen ithal malı ham film bir çok firmaların ellerinde dolaştıktan sonra Yaş Meyve ve Sebzeciler Kooperatifi'nin eline geçmişti. Bu. itibarla adı bulunan fakat hiç bir mevcudiyet göstermiyen bu cemiyetin mevcut olması kadar saçma bir şey olamazdı. Ama aynı yılda kurulan Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti faydalı işler yaptı.

Ertesi yıl yani 1947 yılında mevcut firmalardan İpek Film, Milli Mücadeleye ait *İstiklâl Madalyası*'nı ve *Kerim'in Çilesi* adiyle bir komedi filmi çevirdi. Ve her iki filmin de ihtimamla hazırlanmış olmasından sahiplerinin yüzünü güldürecek şekilde rağbet görmüştü... Her iki filmin de rejisörü Ferdi Tayfur'du...

Haka Film Ziya Çalıkoğlu'nun *Harman Kaya* adlı eserini çevirdi. Bu filmde Şehir Tiyatrosundan Nevin, Fatma, Behzat, Mahmut ve Muhip oynamış ve rejisörlüğünü de Sami Ayanoğlu yapmıştı...

Atlas Film, Mecidiyeköyü'nde yaptırdığı en modern ve geniş olan stüdyosunda, *Efe Aşkı* ve *Dümbüllü Macera Peşinde* adlı iki film çevirdi. Firmanın daimi rejisörü olarak angaje edilen Şadan Kâmil bu her iki filmin de rejisörlüğünü yapmıştır. Keza Bakırköyü'ndeki İncirlik'te evvelâ küçük ve sonra da gayet büyük ve en son sistem tesisatı olan stüdyosunda o yıl beş film birden çevirmiştir...

Bunlar, *Silik Çehreler*, *Yara*, *Bağda Gül*, *Kılıbıklar, Keloğlan* idi... Rejisörleri, Vedat Örfi, Seyfi Havaeri ve Çetin Karamanbey idi. Bu filmlerde, Şehir Tiyatrosu'ndan bazı artistler bulunduğu gibi, bu müessesenin dışındaki artistler ve hatta ses sanatkârları da rol almışlardı.

Bir kaç yıl evvel iflâs eden İstanbul Film, tekrar faaliyete geçmeği düşünmüş ve başka firma nam ve hesabına *Tuzak* adiyle bir film çevirmiştir. Bir yıl evvel kurulan Elektra Film de *Yuvamı Yıkamazsın* adiyle bir film çevirmiştir. Prodüktör, senarist ve rejisör, kameraman ve nihayet rol sahiplerinin profesyonel bir zihniyetle çalışmaları bu filmi dört başı mamur bir film haline koymuştu...

Ertesi yıl Halk Film, yine seri halinde, *Düşkünler*, *Canavar*, *Sızlayan Kalb*, *Günahım*, *Akıncılar* adlı filmleri çevirdiler. *Canavar*'ın piyes halinde sevilmiş olmasına rağmen, film halinde pek fazla rağbet görmedi. *Akıncılar*, tarihi bir film olmasından, *Günahım*, *Sızlayan Kalb* ve *Düşkünler* melodram oldukları için büyük rağbet görmüşlerdir.

Haka Film, *Baba Katili* adında tek bir film çevirmiş olduğu gibi, Birlik Film de *Çıldıran Kadın* adiyle bir melodram çevirmiştir. And Film *Kanlı Taşlar* adlı bir polis filmi ve *Hülya* adlı sosyal bir film çevirmiştir. Atlas Film'in *Dinmeyen Sızı* adında ve Ermanlar Film de, Halide Edib'in evvelce kitap halinde çıkmış olan *Vurun Kahbeye* adlı romanını filme almıştır. Atlas Film'in *Dinmeyen Sızı*'sını firmanın daimi rejisörü ve *Vurun Kahpeye*'yi de Lütfü Akad adlı, amatör sahnelerde büyük muvaffakiyetler göstermiş bir genç yapmıştır... *Vurun Kahpeye* filmi için, hiç bir masraftan çekinilmemiş ve büyük bir anlayışla filme alınmıştır. Böyle bir filmin pek kısa zamanda masraflarını çıkarmış olduğunu bilmem kayda lüzum var mı?

Aynı yıl içinde yeniden kurulan İyi Film, *Ölünceye Kadar Seninim* adlı bir film çevirmiş olduğu gibi, yine yeniden kurulmuş olan Ömay Film de *Bir Yabancı* adlı bir film çevirmiştir. Her iki film de orta derecede idiler...

1949 yılında eski film âmili firmalardan Halk Film Yalan, *Şehidler Kalesi*, *Zehirli Şüphe* adlı filmleri; Haka Film, *Er Meydanı* adlı filmi; İpek Film *Kanlı Döşeği*; Ermanlar *Lüküs Hayat* piyesini aynı adla; Ömay Film *Kanatlardan Türbe* ve *Karadeniz Postası* adlı filmleri, And Film *Üvey Baba* ve *Akdeniz Korsanları*'nı; Atlas, *Bir Fırtına Gecesi*, *Uçuruma Doğru*, *Efsuncu Baba*, *Çığlık, Ayşe'nin Duası* adlı senaryoları; Ses Film *Stokholm Güreş Şampiyonası* adıyla Stokholm'de muvaffakiyet kazanan güreşçilerimizin daha memleketteki kamplardaki çalışmalarından yurddan Stokholm'e gidiş, oradaki güreşleri ve dönüşlerine bütün teferrüatile bir aktüalite film hazırlamıştı.

O yıl içinde yeniden kurulan Duru Film Refik Halid'in *Çete* romanını ayni adla, Hâle Film yirmi altı yıl evvel Kemal Film tarafından sessiz olarak çevrilmiş olan Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* adlı romanını aynı adla tekrar sesli olarak filme almışlardır. Yine bu yılın yeni filmlerinden Azim Film *Gönülden Yaralılar*, Güneş Film *Fedakar Ana*, Milli Film *Kahraman Mehmetçik* adlı filmleri çevirdiler. Bu yıl içinde kurulan İstanbul Stüdyosu ile stüdyo adedi şehrimizde 8'e çıkmakta idi. Adapazarı'nda Ermanların kurduğu stüdyo, bir sinemanın kenarında bulunan bir salon olduğu için ihtiyacı karşılayamamış ve daha ilk yıl kapatılmıştı...

Ertesi yıl eski firmalardan Halk Film bu yazıların muharririnin *Bırakılan Çocuk* adlı bir senaryosundan başka *Soysuz*, *Estergon Kalesi*, *Kapanan Gözler*, *Harman Sonu Dönüşü* filmlerini, And Film *Ya İstiklâl Ya Ölüm*, *Tanrı Şahidimdir* (*Fato*), *Namıdiğer Parmaksız Salih*, *İstanbul Geceleri*, *Çakırcalı Mehmet Efe* ve *Çakırcalı Nasıl Vuruldu* adlı filmleri, Atlas Film *İstanbul'un Fethi* adlı tarihi filmi, Duru Film *Yüzbaşı Tahsin* adlı milli bir film, İpek Film *Üçüncü Selim'in Gözdesi*, Ermanlar *Define Peşinde* ve *Allah Kerim* adlı filmleri çevirdiler O yıl içinde yeniden kurulan Hilâl Film *Zülfikârın Gölgesi* ve *Salih Reis*, Örnek Film *Söyleyin Anama Ağlamasın*, Sonku Film *Vatan ve Namık Kemal*, Ateş Film *Yıllardan Sonra*, Ülkü Film *Çıldıran Baba* ve İzmir'de kurulan Berkmen film de *Oğlum İçin* adlı filmlerini çevirdiler. Bu yıl Ermanlar mükemmel tesisatlı bir stüdyo kurmuşlar ve filmlerini burada çevirmişlerdir.

Türk filmciliği artık heveskârlıktan hatta amatörlükten çıkmış profesyonelliğe doğru adımlarını atmıştı. Yeni yeni rejisörler, artistler, teknisyenler yetişmiştir. Bu arada bir ciheti de kayıt etmeden geçmeyeceğim; memlekete fazla miktarda gelen Şark filmleri filmcilerimize her çevirdikleri filmde muhakkak göbek atan bir dansözün ilavesine mecbur etti. Her film âmilinin kafasında, içinde göbek dansı olmayan ve bol şarkıları bulunmayan film tutmaz dendi. Bugün bile bazı filmlerimizde bu itiyattan kurtulamadı. Bu suretle Muallâ Gökçay, Münir Nurettin, Sabite Tur, Suzan Yakar, Mine Coşkun, Hacer Buluş, Muzaffer Birtan, Şükran Özer, Neclâ İz, Lütfi Güneri, Zehra Bilir, Müzeyyen Senar, Ahmet Üstün, Nebahat Erdura, Perihan Sözeri gibi ses sanatkârları filmlerimizde rol almışlardır. Bunlardan Nimet Alp, Ayşe Nur (Nana), İnci Birol, Türkân Şamil, Özcan Tekgül, Seska, Semiramis, Zühre vesaire...

Türk filmciliğinde en önemli bir taraf ta dublajcılığın tasavvurun çok üstünde ilerlemiş olmasıdır. Sesli filmin ilk çıktığı yıllarda dünyada en iyi dublaj yapan Fransızlardı. Fakat biz onları kısa bir zamanda çok geçtik. Bugün yapılan her hangi bir yabancı filmin dublajı hiç fark edilmeyecek kadar mükemmeldir. Bir çok ve mesleğin ehli dublaj artistleri ve rejisörleri bir çok vilâyetlerimizde gösterilen yabancı filmlerin Türkçe dublajlarını yapmakladırlar.

1951 yılından sonra filmciliğimizde tam bir kalkınma göze çarpmaktadır. Yine bazı film âmili firmalar yeniden kurulmuştur. Bunlardan Seneka, Kale, İnci. Ceylân, Lâle, Reks, Uğur, Erkin, Emek, Özen gibi firmalar 13 film çevirdikleri gibi eski firmalar da boş durmamışlar ve And, Ermanlar, Halk, Sonku, Ömay, Örmen, Milli, Ateş, İpek, Birlik, Duru, Atlas, Kemal ve İzmir'de Can film birer hatta daha fazla film çevirmişlerdir. Bunlardan bilhassa Halk Film o yıl 9 film çevirmiştir. Hükümetin yerli filmlerden az bir vergi alması, bilhassa bu işte âmil olmuştur...

O yıl Lâle ve Ar stüdyoları kurulmuş ve burada filmler çevrildiği gibi yabancı filmlerin dublajları ve lâboratuvar işleri de yapılmıştır. Keza o yıla kadar çevrilen filmlerimiz hep 35 milimetrelik idi. O yıl Teknik Film 16 milimetrelik mevzulu bir film çevirmeğe karar verdi ve bu yazıların sahibinin *Kore'den Geliyorum* adlı senaryosunu filme çekmeğe başladı. Memlekette yapılan bu ilk teşebbüs maalesef yarım kalmıştır. Filmin onda sekizi çevrilmiş olduğu halde artistlerden iki tanesinin âni olarak vazife icabı İstanbul'dan ayrılması filmin yarım kalmasına sebep olmuştur Türk filmciliği yabancı film stüdyolarıyla da işbirliği yapmıştır. Bu şekilde Ermanlar Bağdat'ta bir firma ile anlaşarak orada Türk ve Iraklı artistler beraberce *Arzu ile Kamber* ve *Tahir ile Zühre* adlı filmleri çevirmişlerdir.

Filmciliğimizin temelini atan Ordu Film Alma Dairesi o yıllarda cereyan etmekte olan Kore Savaşı harekâtını tesbit etmek üzere bir film alma ekibi göndermiştir. Operatör Kenan Erginsoy büyük bir maharetle savaşın bir çok safhalarını filme almağa muvaffak olmuştur. Yine aynı yıl içinde Kartal Film Kâğıthane köyünde stüdyo kurarak faaliyete geçmiştir. O yıl sonunda 24 film âmili firma mevcut olup bunlar 44 film çevirmişlerdir.

(7)

(1952'de) 51 Türk filmi seyrettik. Bu filmlerden bazıları iyi olmakla beraber düşük kalitede olanlar da vardı. Bilhassa şark filmlerinin hatırası olan yerli yersiz şarkılar ve göbek dansları Türk filmciliğinin kalitesini düşürmekte idi. Bu arada bol miktarda komedi filmleri, melodramlar, tarihi filmler vatani filmler, hatta macera filmleri çevrilmiştir. O yıl çevrilen memleketimizdeki iki renkli film de dikkate şayandır. Yeni kurulan Ertuğrul Film ve Stüdyosu *Halıcı Kız* ve *Evli mi Bekâr mı* adile iki renkli film çevrilmiş, fakat fazla rağbet görmemiştir. Bu da firmanın kapanmasına sebep olmuştur. Yapılan bu

renkli film tecrübesinde filmlerin mevzuu ve temsil eden artistler pek zayıftı. Yine bu yılın filmleri arasında bazı Amerikan, İtalyan filmlerine nazire Türk filmleri de çevrilmiştir. Bunlardan *Tarzan İstanbul'da*, *Amerikalı Tarzan* gibi ormanlarda yarı çıplak dolaşmakta, ağaçtan ağaca sıçramakta idi. O yılın iyi filmi olarak vasıflandıracağımız bir film *Göçmen Çocuğu* idi. Yurdun her tarafında büyük bir rağbet gören bu film, Cannes Film Festivali'ne de gönderilmiş ve derece almıştır. Eski firmalardan Ses Film Mecidiyeköyü'nde yeni bir stüdyo yaptırarak en son sistem tesisatı koymuştur. Keza Halk Film de mevcut stüdyosunu genişleterek tesisatını tamamen değiştirmiş ve modern bir hale koymuştur.

1953 yılında film âmili firmalar 37'ye ve gösterilen filmler de 53'e çıkmıştır. Halbuki çevrilen filmler 70'e yakındır. Fakat gösterecek sinema bulunamadığından bunların bazıları ertesi yıla kalmıştır. Esasen gösterilen bu filmlerden bir kaçı da ilk viziyonlarını Anadolu sinemalarında yapmışlardır. Bu yıl içinde bir kaç komedi filmi de çevrilmiştir. Bunlar, Avrupa'nın ve Amerika'nın çifte komikleri ile çevrildiği gibi bizde de *Edi ile Büdü*, *Ali ile Veli*, *İki Kafadar*, *Memiş ile İbiş*, *Kan Kardeşleri* gibi adlar alarak çifte komiklerle çevrilmiş filmler de vardı. Yine bu yıl canlı resimlerden film yapmak için de bir teşebbüs yapılmıştır. Mamafi canlı resimlerle film yapma işi bu yıl ilk defa tecrübe edilmemektedir. Bundan evvel merhum karikatürist Cemal Nadir Güler meşhur Amca Bey tipini filmin kahramanı yaparak *Amcabey Plajda* adile bir canlı resimlerden film hazırlamış ve 500'den fazla resim hazırlandığı halde film tamamlanmamıştı. Bundan sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nden iki genç te aynı teşebbüsü yapmışlar ve bir zeybek tipini ele alarak bir çok resimler hazırlamışlar ve filme almağa muvaffak olmuşlardır. Bu yıl And Film aynı işe girişerek *Evvel Zaman İçinde*, *Nasreddin Hoca* ve *Keloğlan* adile resimlerden film hazırlama teşebbüsüne geçmiş ise de film bugüne kadar hâlâ piyasaya çıkmamıştır.

Bu yıl içinde Türk Film Dostları adile bir dernek kurulmuş ve bazı faaliyetlerde bulunmak istemiştir. Bu cümleden olarak bir kaç firmadan temin edebildiği bir iki filmle Türk film festivali tertip etmiş ve selâhiyetsiz kimselere de bu filmler için dereceler verdirmiştir. Filmleri seçen jüri heyeti içinde ömründe bir kere olsun Türk fimi seyir etmemiş, Türkçe ile alakası olmayan, filmcilik, Türk filmciliği ve dünya filmciliği hakkında en sathi bilgisi bile olmayan kimseler jüri azası olarak bu filmleri dost işi seçmişlerdir. Bu yıl içinde çevrilen filmler yine muhtelif branjlarda idi. Yine melodram, komedi, tarihi, milli, dini filmlerle birlikte İtalyan Amerikan kopyası filmler de vardı.

Yıllar ilerledikçe Türk filmciliği de gelişmekte idi. Artık filmcilik mesleğinde iş vardı. Film âmilleri, yalnız filmden aldığı para ile geçinenler ve bir çok teknisyenler yetişmişti. Bilhassa büyük firmalarda sanayii haline gelen filmciliğimizin tek aksak tarafı başıboş olması idi. Hükümet onlara yardım elini uzatmadığı gibi yapılan faaliyeti de mürakabe etmiyordu. Film âmilleri de bir koyup beş almak kaidesini güderek harıl harıl çalışıyorlardı

(8)

1954 yılında filmciliğimizde bu programsız olarak çalışmayı daha bariz bir şekilde görmekteyiz. Bu yıl içinde çevrilen yüze yakın muhtelif janrdaki filmlerden o sezon ancak 57 tanesi gösterilebilmiştir. Bu faaliyete paralel olarak film âmili firmalara 3 tane daha yenisi katılarak sayıları 40'a çıkmıştır. Bu yılın film faaliyeti arasında göze çarpan bir cihet de, çevrilen Türk filmlerinin gösterecek sinema bulmamış olmalarıdır. Şimdiye kadar Türk filmleri ilk viziyonlarını Beyoğlu veya İstanbul cihetindeki büyük sinemalarda yaparlarken, bu yıl sinemaların sezon boyunca dolu olmasından onlar da ilk defa Anadolu veya İstanbul'un ikinci derecede sinemalarında gösterilmek mecburiyetinde kalınmıştır. Her ne kadar çevrilen filmler *Cingöz Recai* gibi polisiye, *Dümbüllü Tarzan* gibi hafif komedi, *Battal Gazi* gibi tarihi ve *Evlât Acısı* gibi melodram janrında ise de, yine firma sahiplerinin pek fazla yüzünü güldürmemiştir. Bilhassa bu filmlerin arasında kalite bakımından çok düşükleri de olduğunu esefle söyleyebiliriz.

Bu yıl film âmillerinden bir kaçı yaptıkları masrafları toplayamadıklarından, bu iş için sarfettikleri parayı da faizle almış olduklarından, paralar da zamanında ödenmemiş olduğundan, iflas etmişlerdir. Sırası gelmişken şunu da ilâve etmek isteriz: 20 yıl evvel Türk filmciliği ancak 2-3 film âmilinin faaliyetine inhisar ederken, bugün 50'ye yakın firmanın bulunması her milletini seveni sevindirmekle beraber, bu firma sahiplerinin evvelce soğan veya inşaat malzemesi ticareti yaparken, filmcilik yapmağa başlaması dikkate şayandır. Bu bize, bir çok film işlerimizle uğraşan kimselerin sanatla alâkası olmadıklarını göstermektedir ki, herhalde acıdır. Her işleri adımda bir çok aksaklıklar olacağını kabul ederek, bunun da pek yakın zamanda normale gireceğini ve hakiki Türk filmi yapan, sanat anlayışı bulunan film âmillerinin meydana çıkacağı muhakkaktır. Bu şekilde de yalnız ticarî zihniyetle çevrilen filmler yerine sanat cephesi de kuvvetli olan fimleri göreceğimizdir.

1955 yılında filmciliğimizde kelimenin tam mânasiyle büyük bir gelişme görünmektedir. Yine yeniden bazı film âmili ve komisyoncusu firmalar kurulmuş ve bunlara şimdiye kadar bulundukları bir Yeşilçam Sokağı az gelerek, Büyük Bayram, Topçekenler, Küflüçıkı, Bursa, Alyon, Kuloğlu, Ağacamii vesair Beyoğlu'ndaki sokaklara yayılmışlardır. Diğer taraftan filmlerde çalışan teknisyenler, artistler ve film âmili firmalar birleşerek sendika ve kooperatifler kurmuşlardır. Bu yılın yazında çevrilen yüzden fazla filmin yine bir kısmı gösterilmemiş ve önümüzdeki kış sezonuna bırakılmak mecburiyetinde kalınmıştır. Ham film darlığı yüzünden bir kısım filmler de yarım kalmış vaziyette idi. Buna rağmen yurdumuzdaki sinemalarda 51 yeni yerli film gösterilebilmiştir. Bu filmler Taksim, Lâle, Şan, İnci, Atlas, Sümer, Melek, Lüks, Azak, Suat, Saray ve Çemberlitaş sinemalarında gösterilmiştir. Burada dikkate şayan bir taraf, bu sinemalardan bazıları, şimdiye kadar pek az Türk filmi gösterdikleri ve hattâ hiç göstermedikleri halde bu yıl göstermeleri,

film âmillerini olduğu kadar sinema müşterilerini de sevindirmiştir. Çevrilen ve halka gösterilen filmler yine geçen yıllarda olduğu gibi muhtelif janrda idiler, içlerinde tarihi, melodram, komedi, kahramanlık, macera, ve sosyal filmler yer almıştı.

Bu yıl filmciliğimizin belli başlı dertlerinden biri, ham film darlığıdır. Evvelce dağıtılmış olan bir miktar film, bugün tamamen kullanılmış bulunuyor. Bir çok firmalar bu yüzden kapanma tehlikesine bile düşmüş bulunmaktadırlar. Bu kış sezonunda seyredeceğimiz yerli fimlerin bir kısmı, geçen yıllardan yarım kalmış olanlardır.

Türk filmciliği gelişmiş ve Balkan komşularımızdan değil, Orta Avrupa'daki bir çok memleketlerin önünde gelmektedir. Ancak yapılan ve yapılması istenen işler, küçük sermayelerle ve başıboş olarak yapılmıştır. Eğer hükümet bu işi başka memleketlerde olduğu gibi, ele alır da hem bu küçük sermayeleri birleştirir ve hem de her bakımdan yardımda bulunursa kalite taşıyan filmler de daha fazla çevrilmiş olur. Nihayet yardım yapan hükümetimizin çevrilen bu filmleri murakabe etmesi de şarttır.

Kaynak

Yeni Yıldız dergisi: 1. bölüm: cilt 3, sayı 36 [03.02.1956]; 2. bölüm: cilt 3, sayı 37 [10.01.1956]; 3. bölüm: cilt 4, sayı 38 [17.02.1956]; 4. bölüm: cilt 4, sayı 39 [24.02.1956]; 5. bölüm: cilt 4, sayı 41 [09.03.1956]; 6. bölüm: cilt 4, sayı 42 [16.03.1956]; 7. bölüm: cilt 4, sayı 44 [30.03.1956]; 8. bölüm: cilt 6, sayı 63 [08.08.1956]

Söz Bir Allah Bir
YEŞİLÇAM oteli dansı (RUMBA)

"Söz Bir Allah Bir"

Nusret KEMAL

Bir filim üzerinde tenkitler yapabilmek için evvela, sinemanın; maksatlarının neler olduğunu düşünmek lazımdır. Sinema, bugünkü medeniyetin şüphe yok ki en umumî ve en tesirli terbiye ve eğlence vasıtasıdır. Bu itibarla her sahada inkılâplar yapmak ve yeni medeniyet âlemine iltihak etmek yolumda olan bir memlekette sinemanın şu hizmetleri olabilir: İnkılâbı memlekete yaymak, millî kültürün yeni telakkilere göre kurulmasında ve inkişafında âmil olmak, halka bilhassa bediî zevkleri inkişaf ettirici terbiyevî eğlence vermek, Türk memleketini, Türk halkını, Türk kültürünü ve Türk inkılâbını dışarıya tanıtmak.

"İstanbul Sokaklarında", "Karım Beni Aldatırsa", "Söz Bir, Allah Bir" gibi Türkçe filimlerde - Türk filimlerinde demeğe dilim varmıyor - bu maksatlardan hiçbirine raslamak mümkün değildir. Bu filimler yalnız yüksek sanat adamlarına hitap eden bir "sanat„ filimi olsaydı, belki "sanat sanat içindir!" lafı ileri sürülebilirdi; bu nazariyenin bile münakaşa edildiği bu zamanda ise bu Türkçe filimler, bilhassa sonuncusu, "sanat" şöyle dursun, birçok manasız söz ve hareketleri, birçok galiz ve müstekreh his ve manzaraları karmakarışık perde üzerinden geçirmekten ileriye varamıyor; "halk bunu istiyor„ gibi haksız bir telmihte bulunarak Türk halkına, Türk kültürüne en büyük hakareti yapmak küstahlığını gösteriyor. Her insan, ne kadar kültürlü olursa olsun, nihayet hayvandır; en münevver adamda bile bulunan cinsî hisler, şüphe yok ki, görgü ve bilgisi az, bediî zevkleri inkişaf etmemiş olan. insanlarda daha ziyade satıhtadır. Çok sinemaya giden bir insanım; diyebilirim ki, insanların, bu cinsî hislerini gıcıklıyarak para kazanmağı "Söz Bir, Allah Bir" filimi kadar hedef edinen bir filime raslamadım. Garbin şüphesiz, çok tenkide layık filimleri vardır; fakat bunların en açıkları bile bu kadar müstekreh ve vardırdığı hükümler itibariyle bu kadar gayrı ahlakî değildir.

"Söz Bir, Allah Bir" filiminde varılan hükümler nelerdir? 1- Sözde durmak budalalıktır; 2- Safdil bir kocası olan bir kadınm namussuzluğu mubahtır; 3- Arkadaşlık hissi istismar edilmesi mubah olan bir safdilliktir. Sözde durmağı, dürüstlüğü, mertliği millî ülkü bilen, kadınm namusunu

her şeyin üstünde tutan, arkadaşlık hissi bütün milletlerin üstünde olan bir milletin karşısında bütün beşeriyetin malı olması icabeden bu hasletlerle alay ediliyor. Suriye'de, Mısır'da, Irak'ta revaç bulur bezirgânlılıyle Türk kadını çıplak teşhir ediliyor! Türk vatanının en güzel bir köşesi bir umumhane gibi gösteriliyor! Türk'ün kültürü, bediî zevki tahtessıfıra indiriliyor!

Türk sinemacılığının dışarda yapacağı propoganda bu mu?

Sinema sanatinde muvaffak olup olmamak bahsine gelince, filim bu bakımdan tenkit dahi edilemez. Ortada dejenere olmuş bir orta oyunu benzerliğinden, kötü bir meddah taklitçiliğinden ve Kel Hasan'daki deli uşak soytarılığından başka bir şey yok. İnsan "Kel Hasan"ı, "Naşit"i, "Süruri"yi hikmet, minnet ve hasretle anıyor.

Yegâne tuhaflık taklit yapmakta bulunuyor; ve bu uğurda, millî birliğe en muhtaç olduğumuz bir zamanda birçok vatandaşların içine şüphe salınıyor.

Ve netice: Üç beş kuruş...

Türk inkılâbı, devletçiliği şiar edinen bütün rejimler içinde, serbest ticarete en geniş sahada bırakan, fert teşebbüsüne en koruyucu kucak açan bir rejim olmuştur. Fakat, nasıl kasap dükkânında ölü eşek eti sattıramazsa, kokmuş bir sanat leşinin de gönülleri bulandırmasına tahammül edemez.

Sinemacılık, bütün terbiye işleri gibi, bir şahsî menfaat işi olmaktan ziyade bir millî hizmet işidir. Temenni edelim ki, henüz başlangıcın bucalamalarında fazla sendeliyen ticaret sinemacılığımız, millî kültürümüzdeki hizmet rolünü bulmakta ve o rolün icaibettirdiği yüksek sanat ruhuna ermekte gecikmesin; Türk gençliği şakaları için millî sinemacılığımızın sanatkârlarında "Söz Bir, Allah Bir" filiminde sembolize edilen iki parmak işaretinden daha ziyade taklide değer jestler bulsun; kendi dilinde yapılan filimlerin bütün dünya filimlerine malzeme zenginliğiyle değil, ruh zenginliğiyle üstün olduğunu huşu ile duysun; yabancı bir memlekette bir Türk filimi seyreden bir yurtdaş, ırkdaş başını eğmeğe mecbur olmasın, bilâkis milletinin yüksek kültürüyle göğsünü kabartsın.

Kaynak

Ülkü, no. 10, İkinciteşrin 1933

Batı Sinemasından Yeşilçam Uyarlamaları

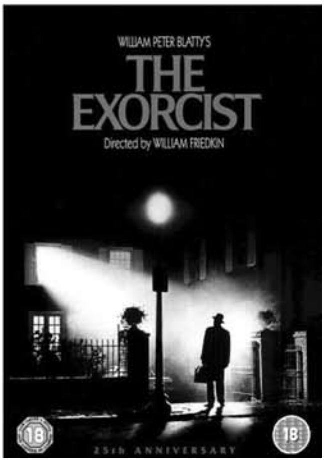
Hazırlayan: *Bilge Emiroğlu*

Dracula
Tod Browning
(1931)

Drakula İstanbul'da
Mehmet Muhtar
(1953)

E.T.
Steven Spielberg
(1982)

Badi
Zafer Par
(1983)



The Exorcist
William Friedkin
(1973)

Şeytan
Metin Erksan
(1974)

First Blood
Ted Kotcheff
(1982)

Vahşi Kan
Çetin İnanç
(1983)

Superman
Richard Donner
(1978)

Süpermenler
Italo Martinenghi
(1979)

Batman
Leslie H.
Martinson (1966)

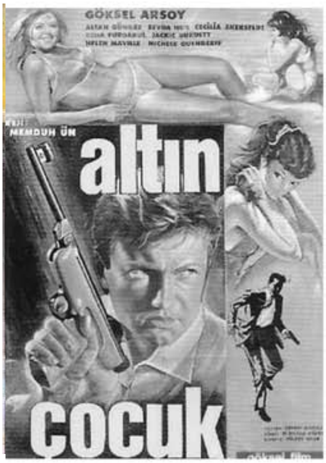
Bedmen
Yarasa Adam
Savaş Eşici
(1973)

Fatal Attaction
Adrian Lyne
(1987)

Sapık Kadın
Orhan Elmas
(1988)

Goldfinger
Guy Hamilton
(1964)

Altın Çocuk
Memduh Ün
(1966)



The Woman in Red
Gene Wilder
(1984)

Aşık Oldum
Ertem Eğilmez
(1985)

Mr. Deeds
Goes to Town
Frank Capra
(1936)

Çarıklı Milyoner
Kartal Tibet
(1983)

Some Like It Hot
Billy Wilder
(1959)

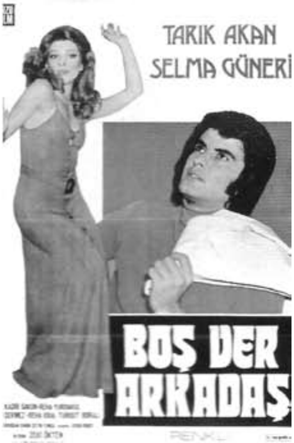
Fıstık Gibi
Maşallah
Hulki Saner
(1964)

Belle de Jour
Luis Bunuel
(1967)

Kupa Kızı
Başar Sabuncu
(1986)

Gilda
Charles Vidor
(1946)

Boşver Arkadaş
Zeki Ökten
(1974)



Love
in the Afternoon
Billy Wilder
(1957)

Arım Balım
Peteğim
Muzaffer Arslan
(1970)

Nine to Five
Colin Higgins
(1980)

Patron Duymasın
Zeki Alasya
(1985)

İstanbul sinemelarından biletler...

Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema

Hakan ERKILIÇ[*]

Bu çalışmada seyir kültüründeki dönüşüm, sinema salonları ve seyirci profilindeki değişimler üzerinden tartışılmaya çalışılacaktır. Bağımsız sinema salonu mekânlarından alış-veriş merkezleri içindeki çok salonlu sinemalara geçiş, seyir kültüründeki değişimin en belirgin göstergelerinden olmuştur. Bir diğer etken ise Türk sinemasının temel dayanak noktasını oluşturan seyircinin profilinde ve tercihinde ortaya çıkan farklılaşmadır. Türk sineması, tarihsel süreç içerisinde Türkiye'nin siyasi, iktisadi, toplumsal ve kültürel yapısına uygun olarak yapılanmış ve değişimler göstermiştir. Ülkenin yaşadığı siyasi ve ekonomik olaylardan en çok etkilenen sanat dalı sinema olmuştur.

Buna karşın devletin sansür dışında görmezlikten geldiği, ancak rüsum bağlamında ilgi gösterdiği, 80'lerin sonuna kadar destek olmadığı tek sanat dalı ise yine sinema olmuştur. Bu yüzden Türk sineması, kendi olanaklarıyla oluşmuş ve kendi dinamikleriyle gelişmiştir. Bunda en etkili öğe 'seyirci' faktörü olmuştur. Türk sineması, seyircinin isteği ve beklentileri ile var olmuş ve buna göre yapılanmıştır. 1990 sonrası yeniden yapılanma süreci içindeki Türk sinemasında, seyirci ve sinema salonlarındaki değişimin, bu yapılanmadaki yeri ve işlevi değerlendirilmeye çalışılacaktır. Sinemada üretim/yaratım sürecini etkileyen sektörel dinamikler ve seyirci faktörü, değişen toplumsal, siyasal ve ekonomik olaylara koşut olarak değerlendirilecektir. Türkiye'de son dönemdeki seyir kültürünün değişiminde, dünyadaki neo-liberal politikaların (küreselleşme ve tüketim olgusu gibi) etkisi olduğu düşünülmektedir.

Seyirci üzerine çalışmak, sorunlu bir kavramı tanımlamaya çalışmaktır. "Ne gerçek ya da daha doğru bir deyişle görgül (ampirik) bir seyirci, ne de her şeyi bilen, gören ve gerekli işlemleri yürüten ideal bir seyirci sözkonusu olan" (Erdoğan: 13). Çalışmada seyirci olgusu, bağlamsal yaklaşımla (*contextual approach*) (Turner: 153) ulusal film endüstrisinde kültürel, politik, kurumsal, endüstriyel belirleyicilerden biri olarak analiz edilmeye çalışılacaktır.[1]

* Yrd.Doç., Mersin Üni. İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.
1 Bu çalışmada seyircinin filmi alımlaması ve izleme sürecindeki psişik süreç üzerine yoğunlaşan psişik aygıt, sinematografik özne yaklaşımları üzerinde durulmayacaktır.

Seyirci ve sinema ilişkisi, ulusal sinema bağlamında tür ve yıldız (star) olgusu çerçevesinde (Turner 1999) değerlendirilebilir. Sinema ile seyirci etkileşiminin göründüğü somut alanlardan biri de toplumun düşlerinin, gereksinimlerinin dolaylı ya da dolaysız görünümleri olarak ifade edilen yıldız olgusudur.[2] Kellner'a göre sinema, 20. yüzyılda ortaya çıkan kitlesel olarak üretilen ilk kültürel formlardan biridir (2004: 205). Hauser, sinema salonlarındaki insanları birleştirenin şunlar olduğunu söyler:

> Bu insanlar arasındaki tek bağ, sinema salonlarını doldurmaları ve yeniden kişisel biçim kazanamamış birer birey olarak, toplumun içine tekrar katılmalarıdır. Sinema seyircisinin bu karışık, mafsallanması eksik, şekilsiz bir kitle meydana getirmesine karşın tek ortak yanı, herhangi bir sınıf veya kültür çevresine ait olmamasıdır. (1984: 420)

Film izlemek, tartışmak, sinema üzerine konuşmak, aynı zamanda da sosyalleşme sürecidir ve Jarvie'ye (1970) göre sinemayı aile, din, okul gibi sosyal bir kurum yapan da işte bu olgudur. Hauser herhangi bir sınıf ve kültür çevresine ait olmaması açısından sinemayı, demokratik bir sanat olarak niteler. "Sinema resim, heykel gibi plastik sanatlardan ve klasik müzik gibi üst kültür ürünlerinden farklı olarak toplumun tüm katmanlarına seslenir ve onları aynı seyir zamanı içinde sinema salonunda buluşturur" (1984: 420). Bu nedenle sinema ilk dönemlerden itibaren sınıf farklılıklarını ortadan kaldıran yapısı ile dikkat çekmiş, halka en yakın sanat dalı olarak nitelenmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde açılan ve giriş ücreti bir nikel (5 Cent) olan "nickelodeon"lar sinemanın ucuz bir eğlence olarak halka ulaşmasının en belirgin kanıtıdır. Nickelodeon'lar aynı zamanda Amerika'da sinema endüstrisinin oluşmasını sağlayan en önemli etmenlerdendir (Erkılıç 2009: 52).

Dünya sinemasını dönüştüren küreselleşme olgusu ve dijital sinema kavramına paralel olarak gündelik hayatta değişim gösteren ekonomik koşullar, yaşam kalitesi ve mekânlara uygun olarak sinema da, ilk yıllarındaki gibi eğlence ve yatırım aracı olarak (Hollywood konuyla hep böyle yaklaşır) yeniden değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, sinema günümüzde video/ DVD izlemek, dışarıda yeme - içmeye gitmek, televizyon izlemek, bilgisayar oyunları oynamak gibi uğraşlarla yarışmak durumundadır. İnternet ve bilgisayar, dijital TV, ödemeli TV ve seyahat etmek gelişmekte olan eğlence kaynakları olarak sinemanın karşısında yer almaktadır. İnsanlar evden çıkıp sinemaya gitmek için rahat koltuk, iyi ses ve görüntü kalitesi, uygun saat, ra-

Seyircinin özdeşleşme, arzu, fantezi süreçleri ve gerçeklik-yanılsama sorunsalı için bakınız Baudry (1992); Erdoğan (1993). Seyircinin film izleme isteği bir ihtiyaç olarak "özdeşleşme", "kaçış" ve "düşünceyi başka tarafa çekme" teorileri ile açıklanmaya çalışılmıştır (Jarvie, 1970: 96-101).

2 Yıldız-toplum ilişkisi bağlamında Türkan Şoray, modernleşme sürecinde kalabalıkların ve daha sonra da erotizmin ikonu olarak yorumlanır (Büker ve Uluyağcı 1993).

hat yer bulabilme, araba için park yeri, yiyecek ve içecek seçenekleri, bar/cafe gibi koşulların yerine getirilmesini aramaktadırlar (Costello 2000: 23). Türk sineması'ndaki yapılanmanın da bu sürece uygun olarak geliştiği gözlenmektedir. Makalenin sorunsalını açımlamak için Türk sinemasının ekonomik yapısını kısaca özetlemek faydalı olacaktır.[3]

1.Türk Sineması Üretim Tarzının Kısa Özeti

Sinemanın tanışma ve resmi kurumlar ağırlıklı üretim yıllarının ardından gelen Muhsin Ertuğrul tekeli dönemi, üretim tarzı açısından da Türk sineması karakteristiğini ortaya çıkarır: ilk özel yapım evleri, aynı zamanda ithalatçılık/işletmecilik yapan şirketlerdir (Kemal Film ve İpek Film). Üretim için gerekli sermaye, sinema sektörü içinden ithalat, dağıtım ve işletmecilikten gelmiştir. Burada temel belirleyici faktör, seyirci tercihleri olmuştur. Ne zaman yerli filmlere ilgi artmışsa ithalat ve işletmecilikle uğraşan şirketler, yapım alanına el atmışlardır. İpek Film ve Kemal Film de Muhsin Ertuğrul'dan sonra ara verdikleri yapımcılığa 50'li yıllarda yeniden dönerler. 1940'lı yıllarda seyirciyi özellikle Mısır ve Amerikan filmleri etkilemiştir. Muhsin Ertuğrul'un tiyatro uyarlamalarının sonrasında yerli kaynaklara yönelim gerçekleşmiştir. Ayça (1993) bu dönemi, sinemamızın kentli dönemi olarak değerlendirmektedir. Faruk Kenç'in *Dertli Pınar* filmiyle uygulanmaya başlanan dublaj tekniği uzun bir dönem Türk sinemasında belirleyici olur. Bu dönem sonunda yılda 19 film yapılmış, toplam salon sayısı 228'e ulaşmıştır.

1950'li yıllarda, yapımcılar/yapımevleri egemenliğinde bir üretim tarzı gelişmiştir. 1948 vergi indiriminin etkisiyle artan film sayısı, Türk sinemasını sektör olmaya doğru yönlendirmiştir. Artan film sayısına rağmen bu dönem içerisinde filmler, bir-kaç kez gösterime girme olanağına kavuşmuş ve böylece yapımcısına birkaç yıl azalarak da olsa gelir getirmeyi sürdürmüştür. Bu dinamik, işletmecileri yeniden yapımcılığa yönlendirmiştir (İpek Film, Kemal Film, Lale Film gibi). Sinema pursantaj, amortisman ve salon ayakları gibi kendi kurallarını oluştururken, ham film ve teknik malzeme konusunda sorunlar yaşamıştır. 1950'ler sinema dilinin oluşturulduğu bir dönemdir. Bu dönem içerisinde sinemacılar sezgileriyle (Mısır ve Amerikan sinemasının etkisi unutulmamalı) "göbek-dans-mezar-silah-çocuk" gibi öğeleri filmlerde kullanarak seyirciyi, sinemaya çekmişledir. Melodramdan güldürüye, dini filmlerden Kore ve Kurtuluş Savaşı filmlerine farklı türde yapımlar gerçekleştirilmiş, sansür büyük bir sorun olarak sinemacıların karşısına çıkmıştır. Bu dönemde sinema Anadolu'ya yayılmış, Anadolu seyircisiyle ilişki kurmaya başlamıştır. Dönem sonunda yılda 95 film üretilmiştir ve salon sayısının 600 üzerinde olduğu sanılmaktadır.

3 1896-2003 yılları arasında Türk sinemasının ekonomik yapısı için Erkılıç (2003). Bu bölümde, 1950 yılına kadar olan dönem bir arada özetlenecek ve bundan sonraki dönemler onar yılık dilimler halinde işlenecektir.

1960'lı yıllar, bölge işletmeciliği egemenliğindeki bir üretim tarzına sahne olmuştur. Türk sinemasına özgü bölge işletmeciliğinde, işletmeci verdiği avansla yapımcıyı yönlendirmiş; yapımcı bono sistemi ile film üretimini sağlarken, işletmeci de bir sonraki gösterimini garanti altına almıştır. Bölge işletmecileri, seyirci tepki ve beklentilerini yapımcılara ulaştırmış, zamanla konu, tür, oyuncu seçimlerinde belirleyici olmuşlardır. Türk sineması yıldız olgusunu bu dönemde yaratmış; yıldız, seyirci açısından gişede başarılı olurken, oyuncu fiyatları yapım girdilerinde en büyük kalem olarak yapımı zorlamıştır. Bu dönem içerisinde, İstanbul'da kombin-ayak sistemi oluşturulmuş, yapımcılar kendi filmlerini anlaşmalı işletmelerde gösterim olanağı bulmuşlardır. Bölge işletmecilerinin verdikleri avansa dayalı üretim tarzı, zamanla film sayısında enflasyona neden olmuş, klişeler, şablonlar oluşmuş, kaliteden ödün verilmeye başlanmıştır. Bölge işletmeciliğinin üretimde belirleyici olması, seyircinin istek ve beklentileri doğrultusunda üretimleri artırmış; bu durum sinemada taşranın etkisi/taşra dönemi (Ayça, 1993) olarak yorumlanmıştır. Renkli film üretimine geçilmiş, kotalar yüzünden ham film girdisinde sorunlar yaşanmış ve karaborsa sorunu ortaya çıkmıştır. Buna karşın 60'lı yıllar nicelik ve nitelik açısından Türk sinemasının 'Altın Çağı' olmuş ve ulusal karakterin yerli yapımlarda ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1964) Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü almıştır. Bu dönem sonunda yılda 175'i siyah/beyaz ve 56'sı renkli olmak üzere 231 film üretilmiştir ve salon sayısının ise 1420'si kapalı ve 1534'ü açık hava olmak üzere toplamda 3000'nin üzerinde olduğu sanılmaktadır.

1970'ler, bölge işletmeciliği altındaki üretim tarzının krize girdiği yıllar olmuştur. Terör olayları, televizyonun etkisi ve ekonomik hayattaki zorluklar seyirciyi sinemadan uzaklaştırmış, televizyona yönlendirmiştir. 1970'lerin ilk yıllarında film sayısı 300'lere ulaşmış ancak sonuna doğru sinema salonları kapanmaya başlamış, işletmeciler zor duruma düşmüşlerdir. Sinemacılar tamamen renkli film üretimine geçerken, seks, karate ve arabesk filmleri üretimi artmış, bu durum seyirciyi daha da olumsuz etkilemiştir. 1950'li yıllardan itibaren aile ağırlıklı bir seyirci kitlesine sahip olan Türk sineması, bu seyirci kitlesini kaybetmeye başlamıştır. Bu dönem içerisinde siyasal konjonktüre koşut olarak, milli ve devrimci sinema örnekleri gerçekleştirilmiş, genç/yeni yönetmenler kuşağı ortaya çıkmıştır. Dönem başında film üretimi yılda 300'e çıkmış, seyirci sayısı 246.662.310 ulaşmış, salon sayısı 2742 olmuştur. Dönem sonunda ise film sayısı 193'e, salon sayısı 1126'ya ve seyirci sayısı ise 77 milyona düşmüştür.

1980'ler, 24 Ocak 1980 ekonomik kararları ve 12 Eylül darbesinin etkisiyle depolitizasyon ve liberalleşme politikaları ile şekillenirken, sinemada yapımcılık video işletmeciliği üretim tarzına dönüşmüş ve sinema salonlarının kapanmasıyla bölge işletmeciliğinin yerini video işletmeciliği almıştır. Yurtdışında yaşayan Türklere yönelik video işletmeciliği yapan şirketler, yerli yapımcıların filmlerinin video haklarını satın almış, sonra da avans karşılığı

video film ve sinema piyasası için filmler yaptırmışlardır. Bu dönem içerisinde bir yandan arabesk filmlerin sayısında artış olurken, diğer taraftan genç/yeni yönetmenlerin ürünleri yurtdışında ödüller almışlardır. 1980'lerin sonunda Amerikan majörleri yabancı sermaye yasasında yapılan değişikliklerle Türkiye'ye girmiş ve yerli sinema ürünleri salon bulamaz hale gelmiştir. Büyük sinema salonları kapanmaya başlamış; kimi çarşı, kimi otopark (yazlık sinemalar) kimi ise parçalanarak küçük salonlara dönüştürülmüştür. Anadolu'da sinemalar kapanmaya başlamıştır. Dönem sonunda film sayısı 93, salon sayısı 383 ve toplam seyirci sayısı ise 20 milyon civarındadır.

1990'lar birbirinden farklı üretim tarzlarının birbirine eklenmesiyle oluşan yapım anlayışı ile günümüze ulaşmıştır. Televizyonun katkısı, sponsorluk kurumunun oluşması, Kültür Bakanlığı'nın desteği, Eurimages katkısı ve dar bütçeli, kollektif üretime dayanan bağımsız yapımlarla şekillenen eklektik bir üretim tarzı oluşmuştur. Teknolojik altyapı, reklamcılığın katkısı ile yenilenirken, filmlerin bütçeleri artmış, popüler yapımların izlenme rekorları kırmasına karşılık bağımsız yapımlar ve Eurimages katkılı filmlerin birçoğu seyirciden yeterli ilgiyi görmemiştir. Sinemayı salonda seyretmek yerine, evindeki televizyondan seyretmeyi tercih eden büyük bir seyirci kitlesi ise "eski siyah/beyaz Türk filmlerini" izlemeye devam etmiştir. Seyirci kitlesi değişmiş, kentli, genç bir kitle sinemaya yönelmiştir. Bu dönem, yeniden "kentli dönem" olarak değerlendirilmiştir (Ayça, 1993). Dönem sonunda 21 film üretilmiş ve bunların 14'ü gösterime girebilmiştir; salon sayının 500 civarında olduğu tahmin edilirken, toplam 23 milyon seyircinin yalnızca 3 milyonu yerli film izlemiştir.

2000'li yıllar da 90'lı yıllara paralel olarak eklektik üretim tarzı yapım anlayışını sürdürür. 3257 sayılı Sinema, Müzik ve Video Eserleri Kanunu yerine sinema filmlerinin değerlendirilmesi, sınıflandırılması ve devletin sinema sektörüne yapacağı desteğin nasıl olacağını düzenleyen 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun, 2004 yılında Meclis'te kabul edilir. Böylece Türk sineması ilk kez bir kanuna sahip olur. Bu tarihten itibaren üretimin temel belirleyeni Sinema Destek Fonu olur. Bu fon, 60'lı yıllardaki bölge işletmeciliği üretim tarzındaki kaynak aktarımının 2000'li yıllarda bir yasa çerçevesinde organize edilmesi olarak da yorumlanabilir. Bu dönem içerisinde popüler sinema örnekleri tecimsel alanda başarılı gişe ve seyirci elde ederken, bağımsız/sanat sineması örnekleri de yurt dışında festivallerden büyük ödüllerle dönmektedir. Nuri Bilge Ceylan, 2008 yılında Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü alarak bu alanda öncü olur. Sinema salonları alışveriş merkezlerinde çok salonlu bir yapıya kavuşur. 2001 ekonomik krizine rağmen 20 film üretilmiş bunun 18'i gösterim olanağı bulmuştur. Salon sayısı 424, yerli film seyirci sayısı 7 milyon civarındadır. 2008 yılında ise salon sayısı 1400, film sayısı 50'dir ve toplam 38.528.956 seyirci sayısının 23.148.009'u yerli film

izlemiştir.[4] Bu yıl içinde 264 yabancı film gösterime girmiştir. 50 filmlik üretime karşılık % 60 oranında seyirci yerli yapımı tercih etmiştir. Bu veriler Türk sineması adına umut vaat etmektedir. Gişe hâsılatına, salonlara verilen reklamlar, DVD, VCD, film müziği albümü satışları, televizyona satılan gösterim hakları gibi diğer gelirler de eklenince, Türkiye sinema sektörünün ekonomik büyüklüğü 300 milyon dolar olarak hesaplanmaktadır.

Türk sineması, ne bir banka, ne bir sanayi grubu ne de devlet teşviki ve yönlendirmesiyle oluşmuştur. Sadece sinemacı ve seyirci faktörleriyle var olmuştur. Dolayısıyla sinema ekonomisini, ülkenin ekonomik değişimlerine koşut olarak sinemacı-seyirci ilişkileri belirlemiştir (Erkılıç 2003). Bu tarihsel perspektif üzerinden, salon ve seyirci değişimlerini ayrıntılı olarak değerlendirebiliriz.

2. Kurum Olarak Sinemanın Mekânsal Dönüşümü

Sinema, seyircisiz olamayacağına göre seyirciyle buluştuğu yer sinema salonlarıdır. Kamusal bir alan olarak sinema salonları (Hansen 1990), kültürel ve sosyo-ekonomik açıdan gelişmişliğin göstergesi olmakla birlikte sinema ekonomisinin hayata geçtiği ve sıcak paraya dönüştüğü yer olma özelliği de taşımaktadır. Başka bir deyişle, sinemanın seyirciyle ve devletle (vergi) ilişkiye girdiği yer sinema salonlarıdır. 1903'te Pittsburg'da Harry Davis ve John Harris'in açtığı mevcut sinema salonlarından daha büyük ve konforlu olan salon, kısa zamanda getirdiği kazançla diğerlerine örnek olmuş, 1908'de Amerika'daki Nickelodeon'ların sayısı 10.000'e yaklaşmıştır (İdrisoğlu 1994: 24)[5]. Bu tarihten itibaren dünyada hızla yayılan ve kendine özgü mekânlar oluşturan sinema salonları, birraya getirdiği farklı sınıf ve kültüre ait kitlelerle kamusal alanda önemli bir mekân olarak yer alır.

Türkiye'de özellikle 50'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanan sinema salonları - bir dönemin deyimiyle 'düş şatoları' - bir kentin sosyal ve kültürel hayatında her zaman önemli mekânlardan olmuştur. Bin beş yüz, iki bin kişilik koca salonları, süslü locaları, özel olarak tasarlanmış mobilyaları, dev perdesi, fuayesi, gong sesi, emektar projeksiyon makinesi ile film izlemeyi, sinemaya gitmeyi törenselleştiren bu mekanlar, düş şatosu deyimini fazlasıyla hak etmektedirler. "Sinemaya gitmek, basit bir eylem değil, bir merasimin başlangıcıdır. Kimi salonlar vardır ki, filmlerden öte, kendileri birer tercih nedenidir. Şu ya da bu filme gidelim yerine, Emek'e, Konak'a gidelim mi

4 Veriler *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*'nden alınmıştır. Türk sineması tarihine ait düzenli, güvenilir veriler bulunmamaktadır. Deniz Yavuz'un 90'lı yıllardan itibaren oluşturduğu veriler, son yılları değerlendirmek ve anlamak için önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

5 Osmanlı İmparatorluğu döneminde yerleşik ilk sinema, Weinberg tarafından 1908 yılında Pathé Sineması adıyla açılmıştır. Başta Beyoğlu/Pera olmak üzere İstanbul'da kısa sürede yerleşik sinema salonlarının sayısı artmış; İstanbul ve İzmir'den sonra Trabzon, Giresun ve Ordu'da da sinema salonları hızla yaygınlaşmıştır.

sorusu tercihin de ötesinde sinema salonunun varlığının, saygınlığının, hadi açıkça itiraf edeyim büyüsünün kanıtlanmasıdır" (Evren 1998: 8). Sinemanın bir kurum olarak varlığını özellikle 40'lı, 50'li, 60'lı yıllarda belirgin bir biçimde görmek mümkündür. Televizyonun, videonun, bilgisayarın, internetin, DVD'nin olmadığı bir dönemde sinema, bir yaşam tarzı olarak çıkar karşımıza. Toplu olarak film izleme keyfinin yanı sıra sinemaya gitmek, sosyal hayata katılmak demektir. Randevuların verildiği, farklı dost ve arkadaşların buluştuğu bir mekândır. Bu yüzden en temiz, en yeni elbiseler, tuvaletler giyilerek sinemaya gidilir. Bu dönem içerisinde özellikle sinemanın kalbi olan İstanbul Beyoğlu'nda, takım elbise giymeyenlerin, sakallı olanların sinemaya alınmadıkları bir dönemdir. Bu sınıfsal bir ayrımcılık değildir. İnsanların birbirine saygısı olduğu bir dönemin, toplu izlenen filmlerin kendine özgü geliştirdiği bir görgünün sonucudur. Bu dönemlerde sinemaya gitmeyi törensel çağrışımlar oluşturan toplumsal-sanatsal bir olay olarak tanımlayan sinema tarihçisi Scognamillo'nun deyişiyle sinema "kürk giymiş hanımla lacivertlerini çekmiş küçük memuru, saçına briyantin sürmüş liseliyi, traş olmuş emekçiyi hiç ayırmayan aksine aynı hava, aynı beklenti ve duygu içinde birleştiren, tamamlayan bir olay"dır (1991: 110). Bu saptama kamusal alan olarak sinemanın toplumsal işlevini de göstermektedir. Benzer durum çoluk çocuk, ailecek gidilen kapalı ya da açık hava mahalle sinemaları için de geçerlidir. "Bahçe ya da yazlık sinemalara film izlemek kadar, bir arada olmak, aynı güzellikleri birlikte paylaşmak için de gidilirdi. Çünkü bu yerler toplumun ortak paydada kesiştiği, düşüncelerini, duygularını birbirlerine belki hiçbir sözcük söylemeden kolaylıkla aktardığı yegâne yerlerdi" (Evren 1998: 8).

1990'ların başında Türk sinemasında üretim düşer; yılda ortalama olarak üretilen 20 film gösterime girecek salon bulamaz.[6] Amerikan majörleri dağıtım alanında oluşturdukları gücü, gösterim alanında kullanarak sinema salon işletmelerini kendilerine bağlarlar; yerli yapımların gösterim imkânı bulamaması, kültür emperyalizmi söylemini güçlendirir (Dorsay 2004). Ayça'ya göre, halkın ucuz eğlence aracı olan sinema 90'lı yıllarda, lüks (pahalı) bir tüketime dönüşmüş; sinemaya gitmek kültürel bir olgu haline gelmiştir (1993: 58). Artık ucuz ve kolay film seyretme yeri televizyon ekranıdır. Sinema salonları majörlerin gelişiyle bir değişime uğrar, 1000–1500 kişilik salonlar, 3–5 salonlu sinema komplekslerine dönüşmüşlerdir. Büyük kentlerdekine benzer dönüşüm taşarda da yaşanır. "Eski usul, büyük, tek bir salon olmakla; ikiye, üçe bölünerek ufalan salon fenomeni de ayırt edici bir özellik. Taşrada ayrıca belediye sineması ve il özel idaresine, valiliğe bağlı sinema salonu fenomeni de söz konusu" (Kabil 2008). Mahalle ve açık hava sineması yok olur.[7]

---

6 Üretimdeki azalmayı "sinemanın fazlalıklarından arınarak kaliteye yönelişinin göstergesi olarak" yorumlayanlar da vardır (Teksoy 2007: 83).

7 Çoş'un (1969) sayısını 1534 olarak saptadığı açıkhava sinemaları, halkın

Bu süreç sinema salonları açısından yeni bir durum oluşturur. Amerikan dağıtım şirketlerinin ofis açarak sinema salonlarını yıllık olarak kendilerine bağlamaları, kapanma noktasında olan salonlarda yenilenmeye neden olmuştur. Bakımsız, konforsuz salonlar, koltuk, perde, ses sistemi ve projeksiyon cihazları açısından yenilenir. Birçok film, dünya ile aynı anda gösterime girmeye başlar. Yeni bir seyirci kitlesi sinemaya yönelirken, küreselleşmenin etkisi ile sinema salonları bölünerek, multiplex olarak adlandırılan çoklu küçük salonlardan oluşan komplekslere dönüştürülür. Sinema salonu mimari özelliklerine sahip olarak inşa edilen yapılar yok edilerek kültürel doku tahrip edilmiştir. Sinemaya gitme eylemi alış veriş merkezleri içindeki çoklu (multiplex) salonlar aracılığıyla tüketim kültürüne eklemlenmiştir.

Çoklu salonların özelliklerine geçmeden önce sinemanın mekânsal dönüşümünü ve bu dönüşümün gösterilen filmleri ve seyirciyi nasıl belirlediğini görmek açısından Beyoğlu Sineması'nın öyküsüne bakmak aydınlatıcı olacaktır. 1989 yılında "yıllardır sinemalar kapatılıp pasajlar yapıldı. Şimdi pasajı sinema yapıyoruz!" sloganı ile sinema krizdeyken Halep Çarşı'sındaki dükkânlardan sinema salonu oluşturarak faaliyete başlayan Beyoğlu Sineması, kaliteli yerli ve yabancı filmlere, Avrupa ve bağımsız sinema örneklerine ve İstanbul Film Festivali programına yer veren bir politika izledi. Bugün alışveriş merkezlerinde gün geçtikçe çoğalan çoklu sinemalar karşısında Beyoğlu Sineması, "sabit giderlerini ödeyemez hale geldiği" için kapanma tehlikesiyle yüzü yüze kalıyor.[8] Sanat filmi seyircisi, bu filmleri gösteren salonları ayakta tutamıyor mu? Mahalle sinemalarından sonra alternatif filmler gösteren küçük salon işletmeleri de yok olma durumunda mı kalıyor?[9] İşletmecilik büyük şirketlerin eline geçtikçe, alışveriş merkezleri sinema salonu alanında belirleyici mi oluyor?[10]

---

yiyeceklerini alarak ailecek gittiği, kuruyemiş yenilen, gazoz içilen mekânlardır. Günümüzde açıkhava sineması, orta ve üst sınıfın eğlencesi olarak lüks oteller ve eğlence mekânları tarafından özel bir aktivite olarak sunuluyor.

8 Beyoğlu Sineması'nın kapanmaması için yürütülen kampanya konusunda bkz. http://www.beyoglugeceleri.com/beyoglusinemasikapanmasin.aspx?utm_source=BeyoglusinemasiKapanmasin&utm_medium=Landingpagebanner&utm_campaign=Beyoglusinemasi_lik; Taşçıyan (2008); Okyay (2008).

9 Alışveriş merkezlerinin yaygınlaşmasına ve çoklu salonlara rağmen sinemasız şehirler bulunmaktadır. Yavuz'un (2003), 2003 yılında yaptığı araştırmaya göre Iğdır, Ağrı, Kilis, Çankırı, Şırnak, Ardahan, Tunceli, Bitlis, Gümüşhane, Muş, Bingöl, Bayburt, Osmaniye, Bilecik ve Kastamonu'da sinema salonu yoktur. 2006 yılındaki araştırmada ise Ardahan, Bayburt, Bitlis, Gümüşhane, Iğdır, Kilis ve Şırnak'ta halen sinema salonu bulunmamaktadır (Yavuz 2006). 2003'te 15 olan sinemasız kent sayısı 2007'de 7'ye inmiştir.

10 Çoklu salonun (multiplex) belirleyici etkisi 1990'lı yıllarda Avrupa (Meers 1999) ile İngiltere'de de (McCosker 1999) görülür ve seyircide değişimlere neden olur.

Türkiye 1980'li yıllarda ekonomideki liberalleşme politikaları ile dünya ekonomisine eklemleme çabaları sonucu alışveriş merkezleri ile tanışır. "ABD'nin çok katlı alışveriş merkezlerinin Batı Avrupa'daki versiyonlarını model alan büyük alışveriş merkezleri şehrin göbeğine dikilir" (Navora-Yaşın, 2002: 238). Galleria, Ak Merkez, Capitol'u diğer alışveriş merkezleri takip eder ve büyük kentlerden Anadolu'ya yayılmaya başlar.[11] "Üretim ve çalışmaya dayalı toplumsal yapı yerini, tüketim ve boş zamana dayalı, yeni bir kapitalist toplumsal yapıya bırakmıştır" (Özcan, 2007: 39). Bu dönüşümüne uygun olarak alışveriş merkezleri, yalnızca alışveriş yapmak için değil, haz ve eğlenceyi de içeren boş zamanları değerlendirilebilecek, tüketicilerin içeride rahatça gezinebilmeleri, vitrindeki ürünlere göz gezdirebilmeleri gibi olanakların yanı sıra sosyalleşme amacına dönük sinema, tiyatro, yemek salonları, kafeler, müzik marketler gibi alanları da içerirler. Tüketim olgusunun bir unsuru olarak çoklu sinema salonu alışveriş merkezlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Alışveriş merkezleri yeni orta sınıfın, gençlerin ve kadınların hem tüketim hem de sosyalleşme ihtiyaçlarına uygun olarak tasarlanmıştır.[12] Charles Baudelaire, 19. yüzyılın alışveriş merkezleri olan pasajlardaki kalabalığı *flaneur* (flanör) (Benjamin 1995) olarak niteler.[13] Günümüzün sahte flanörleri aynı zamanda alışveriş merkezlerindeki çoklu salonların sinema seyircileridir. Bu seyirciler arasında gençler ve kadınlar gün geçtikçe çoğalmaktadır.

3. Seyirci Profilindeki Değişimler: Her Dönem Kendi Sinemasını ve Seyircisini Yaratıyor

1940'lı yıllara kadar az sayıda üretilen yerli film, batılılaşma/modernleşme politikalarına uygun olarak Şehir Tiyatroları güdümünde gelişmiştir. Seyircinin beklentisinden çok, Ertuğrul'un seçimleri ön plandadır. 1950'li yıllarda artan film sayısı ve elektrik ile ulaşım alanındaki gelişmelere paralel olarak sinema salonlarının Anadolu'da yaygınlaşmasıyla birlikte seyirci profili değişmeye başlamıştır. Kentli seyirciden önce Anadolu seyircisi,

11 Alışveriş merkezleri ve tüketim toplumu ile ilgili olarak Argın (2003); Baudrillard (2004); Aydemir (2007); Özcan (2007); Featherstone (2005).

12 Alışveriş merkezlerinin özellikle üst ve orta sınıf kadınlar için, 'kurgusal' bir küresel deneyim fırsatı ve kamusal bir alanda serbestçe gezinme özgürlüğü sağladığı ileri sürülmektedir (Durakbaşa ve Cindıoğlu, 2002: 98).

13 Özcan, flanör ve günümüz alışveriş merkezi gezginleri arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendiriyor: "Klasik modern dönemin bu karakterinin gezindiği mekânlar, Paris'in caddeleri ve pasajları iken, günümüz geç modern dönemin karakterlerinin mekânları ise, alışveriş merkezleridir. Bu iki karakterin eylemleri birbirlerine benzemekle birlikte, farklılıklar da söz konusudur. Örneğin, günümüzdeki "flaneur"lar genellikle, tüketim ve boş zamanı birleştirmektedirler. Hâlbuki geleneksel "flaneur" imajı ise sadece gezinmektedir. Bu nedenle geç kapitalizmin ya da tüketim toplumunun bireyi, Kurt Borchard tarafından "sahte flaneur" şeklinde tanımlanmaktadır" (2007: 56).

yerli yapımları benimsemiştir. 1950 ve 1960'lı yıllarda sinema seyircisini aile ağırlıklı orta kuşak oluşturur. Sinema açık hava sinemaları, semt/mahalle sinemalarıyla yaygınlaşır; çocuklu-kadınlı ailecek gidilecek mekânlara dönüşür. Mahalle olgusunun henüz yitirilmemiş olması, sinemanın tek eğlence kaynağı oluşu bu süreçte önemli etkenlerdir. Böylece Türk sinemasının geleneksel seyircisi oluşur. 70'li yıllarda terör, televizyon ve ekonomik hayattaki zorluklar seyirciyi sinemadan koparır, televizyona teslim eder. "Sinemanın salt sinema salonlarında seyircilerle buluşması dönemi 70'lerle beraber bitmiştir" (Ayça 1993: 56). Göç ve kentleşme ile birlikte geleneksel seyircinin yerini bu koşullarda seks, karate ve arabesk filmlerini tercih eden lümpen bir kitle alır. Refiğ değişen seyirci profilini şöyle yorumlamaktadır: "Sinema seyircisi profili de değişmişti. Artık aile seyirci değildi. Büyük ölçüde Amerikan sinemasının hedef kitlesi gibi 15-25 yaşlarındaki seyirciydi. Aileden kopup, henüz kendi ailesini kurmamış olanlar. Türkiye'de yeni bir sosyolojik oluşum meydana gelmişti; gecekondu seyircisi. Özellikle büyük merkezlerde aktif nüfusun çoğunluğunu oluşturuyorlardı" (Zileli 2007: 10). Anadolu seyircisi televizyona teslim oldukça sinema salonları kapanmaya başlar. 1980'li yıllarda bu lümpen seyircinin yanında, video ve televizyon ile büyüyen, dünya sinemasını tanıyan, yönetmenine göre filme giden bir kitle oluşur. "Televizyon yerli ve yabancı sinema seyircileri ile Sinematek ve film arşivi seyircilerini birleştirir ve kaynaştırır" (Ayça 1993). Ancak bu kitle sinemayı besleyecek bir güce ulaşmaktan çok uzaktır. 90'lı ve 2000'li yıllarda seyirci karmaşık bir yapı sergiler. Amerikan filmleriyle yetişen bir kuşakla, festivallerle gelişen, DVD, bilgisayar üzerinden filme ulaşan farklı bir kuşağın biraradalığı gerçekleşir. Sinema Anadolu'dan uzaklaşır; kentli, varsıl bir seyirciye kayar. 1990'lı yıllarda değişen seyirci profili umut vaat eder: "Türkiye'nin genç nüfusu, sinemaya karşı ilgili ve anne-babalarından daha bilgili, bilinçli" (Uyanık 1990: 47).[14] Ancak az sayıdaki bu seyirci, sinemayı besleyecek güçten yoksundur. 2000'li yıllar, bir yandan popüler filmler aracılığıyla televizyonla yetişen genç kitleyi sinema salonlarına kazandırırken, diğer yandan festivaller, kültür merkezleri, ev sinemaları sinefillerin[15] buluşma yeri olur. Sinema, alışveriş merkezleri ile yeniden Anadolu'ya yayılır.

Yukarıda genel özellikleri ile çizilmeye çalışılan seyirci profilinin 1990'dan sonraki değişimini, Fida Film'in seyirci araştırmalarında ve

14 Turner (1999: 112-113) ABD, İngiltere ve Avustralya'da da seyircinin daha genç bir kitleye dönüştüğü belirtmekte ve Jovett ve Linton'dan hareketle seyircilerin daha bilgili olduğunu ileri sürmektedir.

15 Daha çok sinemaseverlik, sinema dostu olmak veya sinema tutkunu olmak anlamında kullanılan sinefil, teknolojik yenikliklerden en çok hoşlanan seyirci profilini oluşturur. Sinefil için ev sineması, DVD arşivi, internetten film ve enformasyona ulaşım önemli olanaklardır. Ancak sinefil için filmi sinemada izlemenin, festivallerde filmden filme koşmanın, sinema atölyeleri ya da gruplarında film izlemenin/tartışmanın yeri de önemlidir. Sinefil için seyir kültürünün mabedi sinema salonu olsa da, ev sineması ve diğer olanaklar tartışılmaz olarak gündelik hayatının bir parçasıdır.

Akamedya'nın 11. İstanbul Film Festivali için yaptığı kamuoyu araştırmasında görmek mümkündür.[16]

Fida Film'in 1994 yılında yaptığı seyirci araştırması, değişen seyirci profilini genç bir nüfus olarak ortaya koymaktadır: Sinemaya giden kitlenin % 80'i 15-30 yaş, % 14'ü ise 30-50 yaş arasındadır. Bu kitlenin % 30'u üniversite, % 48'i lise mezunudur. Araştırma kapsamında seyircilerin % 65'ini erkekler, % 35'ini kadınlar oluşturmaktadır. Seyircilerin % 46'sı öğrenci, % 27'si kamu ve özel kesim çalışanı, % 20'si serbest meslek sahibidir. Bu genç kitlenin sevdiği türler, % 27 macera, % 20 duygusal, % 16 güldürü, % 6 korku, % 2 erotik filmlerdir. AC Nielsen Türkiye tarafından Fida Film için gerçekleştirilen "Sinema İzleyici Profili 2006" araştırmasında 1994 araştırmasında olmayan sosyo-ekonomik statü değerlerine göre, sinema seyircilerinin en büyük kısmını üst-üst orta gelir grubu oluşturmaktadır. 2002 yılındaki araştırmada % 62 orana sahip olan bu kesim, son verilere göre de % 61.8'dir. Araştırmada, 2002 yılında tüm sinema izleyicileri içinde % 7 paya sahip olan orta gelir grubuna dâhil kesimlerin payının, 2006 yılında % 9.2'ye çıktığı görülmektedir. Sinema izleyicilerinin yaş özellikleri, son 4 yıl içerisinde 18-24 yaş grubunun % 44.5'ten % 40.1'e düştüğü, buna karşılık 25-39 yaş grubunun % 41.7'den % 47.8'e çıktığı belirlenmiştir.1994 araştırmasına göre de orta yaş grubunda ciddi bir yükselme görülmektedir. Araştırmaya göre orta yaş grubunun sinemaya gitme oranı artmıştır. Bu tablo, aileler yeniden sinemaya mı yönleniyor? sorusunu gündeme getiriyor. AC Nielsen'in araştırmasında 2002 yılında sinema izleyicilerinin yalnızca % 37'sini oluşturan kadınların oranının, 2006 yılında % 49'a çıkması önemli bir göstergedir. 50'li ve 60'lı yıllarda olduğu gibi kadınlar yeniden sinemaya yönelmiştir. Bunda alışveriş merkezlerinde açılan sinema salonlarının etkisi olduğu açıktır. % 62,7 ile "sevilen oyuncuların filmlerinin daha fazla olması" "izleyiciler açısından sinemaya gitmeyi artıracak" en önemli etkenlerden birini oluşturmuştur. Bu konuda % 46,1 ile "bilet fiyatlarının daha düşük olması" ikinci, % 32,7 ile "sevilen yönetmenlerin filmlerinin olması" üçüncü, % 31,7 ile "Avrupa filmleri ve festival filmlerinin daha fazla olması" dördüncü sırada yer almaktadır. Türk sinemasının ve genel olarak ulusal sinemaların seyirci ile etkileşiminde önemli bir unsur olan yıldız oyuncu/star olgusunun, araştırmada izleyiciyi sinemaya çekebilecek etmenler arasında en önemlisi olarak gözükmesi günümüz sineması için de dikkat çekicidir.

Akademedya tarafından yapılan 11. İstanbul Film Festivali (1992) Kamuoyu Araştırması, festival seyirci profilini çıkarırken, genel sinema seyircisinden ayrı olarak düşünülebilecek ve sinefil olarak da adlandırılabilecek olan bu seyirci kitlesi hakkında ip uçları vermektedir (*Sinema Yazıları* 1992: 113-124).

---

16 Makale kapsamında Fida Film tarafından yaptırılan "Sinema İzleyici Profili" araştırmalarından ulaşılan 1994, 2002 ve 2006 yılına ait veriler kullanılmıştır. http://www.fidafilm.com; "Sinemayı sever olduk", *Radikal* gazetesi, 05.4.2007.

Festival seyircisinin % 45,52'si kadın, % 54,57'sini erkeklerden oluşuyor. Yaş olarak % 44,30'u 21-25, % 16,26'sı 16-20 , % 16,26'sı 26-30, % 14,21'i 31-40 ve % 8,53'ü de 41 ve üzeri yaş kategorisini bulunmakta. Oldukça genç bir seyirci kitlesine sahip olduğu görünen festivalin eğitim düzeyinde ise % 71,03 ile üniversite açık farkla önde görünüyor. Buna bağlı olarak % 43,90 öğrenci, % 25,20 ücretli çalışan, % 13,40'ı serbest meslek alanında çalışmaktadır.

Günde ortalama izlenen film sayısı verilerinde seyircinin % 54,47'si 1 film, % 24,39'u 2 film, % 5,28'i 3 film, % 2,84'ü 4 film, % 4,47'si 5 film ve % 3,25'i ise 6 ve daha üzerinde film seyrettiğini belirtmektedir. Festival süresince ortalama olarak 0-10 film izleyenler % 47,39, 11-20 film izleyenler % 31,28, 21-30 film izleyenler % 11,37, 31-40 film izleyenler % 2,48 ve 41 film ve üzeri %7,11 olarak belirleniyor.

Festival seyircisinin % 60,16 yönetmenine göre, % 52,03 konusuna göre, % 28,04 aldığı ödüle göre, % 24,79 oyunculara göre, % 20,32 eleştirmenlere göre, % 5,28 sinema salonuna göre, % 4,87 çeviriye göre ve % 2,84 film adına göre filmleri seçiyor.

Genel izleyicinin dışında yönetmen, ödül, eleştirmen ve sinema salonu bu kitle açısından öne çıkıyor. Festival seyircisinin % 67,88'i bilet fiyatlarını normal bulurken, % 28,04'u pahalı buluyor. Seyircinin özelliklerinin yanı sıra festival seyirci sayısına bakmak da anlamlı olacaktır. 1989 yılında 140 bin seyirciye ulaşan festival, 2007 yılında düzenlenen 26.'sında 170 bin kişiye ulaşır.[17]

Seyircinin değişimi yerli filme olan ilgisinde de kendini gösterir. Türk sineması bir taraftan popüler, tecimsel filmler üretirken diğer yandan bağımsız/sanat sineması örneklerini de vermeye başlar. *Vizontele*, *Kurtlar Vadisi*, *Recep İvedik*, *AROG* gibi tecimsel yapımlar gişede belirleyici olur.

---

17 Festival seyirci sayıları: 1989 yılında gösterimleri 131 bin biletli olmak üzere toplam 140 bin seyirci izledi. 1990 izleyici sayısı 121 bin oldu. 1991 yılında Körfez Savaşı'nın olumsuz etkilerine rağmen, 98 bini biletli toplam 110 bin kişi izledi. 1992 yılında izleyici sayısı 130 bini (36.500 Öğrenci, 80.500 tam bilet, serbest giriş kartı/davetiye 13.000) buldu. 1993 yılında, 125 bin kişi takip etti. 1994 yılında izleyici sayısı 80 bindi. 1995 yılında 100 bin sinemasever film izledi. 1996'daki festivalin seyirci sayısı 90 bindi. 1999'da 110 bin kişi izledi. 2000'deki festivali 125 bin kişi izledi. 20. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ni (2001) 140 bin izleyici takip etti (biletli + davetli). 21. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ni (2002) 96 bini biletli, 100 bini aşkın kişi seyretti. 22. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ni (2003) 95 bin seyirci izledi. (Bu sayının 92 bini biletli, 3 bini ise davetli). 24. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ni (2005) biletli ve davetiyeli olarak takip eden toplam seyirci sayısı 90 bin. 25. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ni (2006) biletli ve davetiyeli olarak takip eden toplam seyirci sayısı 150 bini aştı. 26. Uluslararası İstanbul Film Festivali (2007) rekor katılımla 170 bin kişi tarafından izlendi. "Dünden Bugüne Festival"(2004) http://dosyalar.hurriyet.com.tr/filmfestivali2004/tarihce.asp

2000'li Yıllarda Gösterime Giren Filmler ve Seyirci Sayıları[18]

Yıl	Yerli F.	Yab. F.	Yerli F. Sey. S.	Yab. F. Sey. S.	Toplam Seyirci
2000	19/14	172	11.070.277	14.187.049	25.257.326
2001	20/18	154	6.755.056	21.404.734	28.159.790
2002	9	159	1.987.574	21.522.477	23.510.051
2003	16	172	5.631.832	18.988.317	24.620.149
2004	18	189	11.108.044	18.594.427	29.702.471
2005	27	194	11.441.856	15.809.133	27.250.989
2006	33	204	17.800.496	17.060.348	34.860.844
2007	42	210	11.851.331	19.276.961	31.128.292
2008	50	264	23.148.009	15.380.947	38.528.956

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere 2000 ve 2001 yıllarında üretilen filmlerden bazıları gösterime bile girme olanağı bulamazken, seyirci yerli filmlere yönelmiştir. Yerli film seyircisinin toplam seyirci içindeki oranı 2003'te % 23, 2004'te % 37 ve 2005'te % 42 paya ulaşmıştır. Yerli film seyircisinin oranı 2006 yılında ilk kez % 50'yi aşarak % 51'e ulaşmış; 2007'de % 38'e gerilemiştir. 2008 yılında gösterime giren filmler içinde yerli film oranı % 15.92 iken seyirci oranı % 60'a varmış; sinemaya giden 38.5 milyon kişiden 23.1 milyonu yerli filmi tercih etmiştir. Bu tablo, yerli ve yabancı yatırımcıların ilgisini çekmeye başlar. Ancak yatırım alanı olarak en çok gelir getiren alan olan işletmecilik üzerine yoğunlaşılır; altyapı veya yapımcılık alanı üzerine değil.

4.Yeniden Bir Yatırım Alanı Olarak Sinema İşletmeciliği

Seyirci ve sinema salonundaki dönüşüm ile birlikte seyircinin yerli yapıma yeniden yönelmesi, işletmecilik alanında yatırımların artmasına neden olur. Günümüzde işletmecilik alanında faaliyet gösteren belli başlı gruplar AFM, Mars Entertaintment Group, Movieplex (Özen Film), Tüze Grup (Avşar Film), Megaplex, Odeon Cineplex, Cinecity, Denk Ajans ve Cinevip olarak sıralanabilir. Genellikle alışveriş merkezlerinde çoklu salonlara veya çoklu salonlardan oluşan bağımsız sinema komplekslerine sahip olan bu işletmeler, günümüz teknolojisini yakından takip etmekte, salonlarını ses ve görüntü kalitesi açısından sürekli yenilenmekte ve dijital sinemaya uygun yatırımlar yapmaktadırlar.

Sinema sektörünün son yirmi yılda çok hızlı değişim gösterdiği bu dönemde, işletmeler incelendiğinde şu olgular dikkat çekmektedir. İşletmecilikten gelen şirketlerin (AFM, Tüze Grup/Avşar Film, Movieplex/ Özen Film) dışında, büyük sermayenin (Transtürk Holding, Tepe Grubu,

18 Kaynak *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*.

Alarko Holding, Fiba Holding), bankaların (İş Bankası)[19], yabancı işletmeci ve yatırımcıların (Alman Cinemaxx, Kanadalı Cineplex Odeon, ABD'li Colony Capital, Rus Alfa Grubu'na ait Velios) sinema işletmecilik alanına yatırım yaptıkları görülmektedir. Bu durum, hem küreselleşmenin Türk sinemasına yansıması olarak hem de Türk sinemasının gelişimi olarak yorumlanabilir. Büyük sermayenin işletmecilik alanında dahi olsa sinema sektörüyle ilgilenmesi, Türk sineması için önemli bir gelişmedir. Sinemanın işletmecilik alanı, borsada işlem görerek kazançlı bir yatırım alanı olduğu izlenimi de vermektedir.[20] İşletmelerin çoğu lokasyon olarak alışveriş merkezlerinde yer almaktadırlar. Buradaki salonların birçoğu sponsor alarak, salonlara adlarını vermişlerdir ve bunlar ağırlıklı olarak banka kredi kartlarının isimlerinden oluşmaktadır. 2008 yılında toplam 1400 salon içinden yaklaşık 600 salon bu gruplara aittir ve çoğunlukla da büyük şehirlerde yer almaktadırlar.

Bu salonların dışında kalan işletmeler, dağıtımcı şirketlerin gösterim haftası, film seçimi, garanti ücreti gibi etkilenmelerine açık kalarak faaliyet yapabilmektedirler. Hollywood sineması dışında, Avrupa sineması ve bağımsız film gösterecek sinema salonları, gişe baskısı altında hareket etmektedirler.[21] Seyirci ilgisizliği ve alışveriş merkezlerindeki salonlara yönelimi, bağımsız salon işletmelerini ve tek salonlu sinemaları kapanma riski ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu durum karşısında bazı işletmecilerin, sinema ve salon sayısını artırma yoluna gittikleri gözlemlenmektedir.

Seyirci ile filmi buluşturan gösterim ayağı, sinema ekonomisinde finansmanı sağlayan önemli unsur olarak öne çıkmaktadır. Türk sineması ne zaman bir kriz yaşasa, işletmecilik de yapan yapımevlerinin (Kemal Film, İpek Film ve Lale Film gibi), işletmeciliği ön plana çıkarttıkları, yapımcılığa ara verdikleri, kriz sonrasında ise tekrar yapımcılığa döndükleri görülmektedir. Tarihteki örneklerine paralel olarak yapımcılık ve dağıtımcılıkla uğraşan şirketler, günümüzde işletmecilik alanına da girmektedirler.

Sonuç

1990 sonrası farklı üretim tarzlarının birbirine eklemlendiği ve

19 Türk sinemasına bankaların ilgisi oldukça kısıtlıdır. 1937 yılında İş Bankası, darboğazdaki İpekçiler'e destek olmak için ortak olarak Filmcilik Türk Anonim Şirketi (FİTAŞ) kuruluşuna katılır. Banka kısa bir süre işletmecilik yaptıktan sonra hisselerini devreder. Yapı Kredi Bankası'nın sinemaya ilgisi *Halıcı Kız* (1953) deneyimden sonra kesilir (Erkılıç,2003).

20 Gedik Yatırım, sinema sektörünü yıllık olarak incelemeye almıştır. http://www.gedik.com/Analiz/2008%20YILI%20SINEMA%20SEKTORU%20 DEGERLENDIRMESI.pdf

21 Bu konuda Avrupa Topluluğu Eurimages Cinemas ve Media Programları ile salonlara destek olmaktadır. Türkiye'de 26 sinema, Eurimages Cinemas kapsamında destek almaktadır. (http://www.europa-cinemas.org/en/cinema/pays.php?IdPeriode=80&IdPays=TR)

yeniden yapılandığı Türk sinemasında, seyirci, popüler yerli yapımlara yönelmiş, sinema salonları da alışveriş merkezlerinin olmazsa olmaz bir parçası olmuştur. Bu süreç içerisinde seyircinin yerli yapımlara yönelmesinde dikkat çeken unsurlar olarak, 1960'lı yılların yıldızlarının yerini alan günümüz televizyon dizi oyuncuları/yıldızları ile desteklenmiş yerli yapımların artması; yoğun ilgi gören televizyon dizilerinin (*Deli Yürek*, *Asmalı Konak*, *Kurtlar Vadisi*) filmlerinin yapılması; ekonomik gelişmişliğin artması; sinema salonlarının fiziki yapılarının değişmesi, hizmet kalitesinin artması; alışveriş merkezlerindeki tüketici kitleye uygun filmlerin salonlarda gösterime girmesi; korsan film[22] piyasasında yabancı filmlere erişimin yerli filme göre kolay olması ve yaz aylarında yabancı filmlerin gösterime girmesi ancak başarılı gişe elde edememesi sayılabilir.

Seyirci profili genç ve üniversiteli bir kitleye evrilirken, kadınların yeniden sinemaya gitmeye başladığı gözlemlenmektedir. Bunda en büyük etken, alışveriş merkezlerinin güvenilir ve her türlü ihtiyaca (hem film seçeneği hem de tüketim ve boş zaman değerlendirmesi açısından) yanıt verebilir durumda olması nedeniyle aileler tarafından tercih edilmesidir. Ayrıca alışveriş merkezleri, gelişen orta sınıfın tüketim ihtiyaçları ve yaşam biçimine uygun bir ortam sunmaktadır. Alışveriş merkezleri içindeki çoklu salonlar, mekân tasarımından fuayeye, koltuktan perdeye, projeksiyon sisteminden ses kalitesine belli bir seviyenin üzerinde bulunurken, bazı salonların da dijital sinemaya yönelik olarak hazırlandığı görülmektedir. Sinemaya gitme düşüncesi olmayan bir kitle bile, alışveriş merkezleri içinde boş zamanlarını değerlendirirken çoklu salonların sunduğu seçeneklerle sinemaya gidebilmekte, "sahte flanör"ler potansiyel sinema seyircisine dönüşmektedir. "Takım elbiseler içinde ailecek sinemaya giden eski seyircinin yerini, 'gezelim, yiyelim, alışveriş yapalım, bu arada da filme gideriz' diyen 'patlamış mısır seyircisi'nin alması alışveriş merkezlerinin çoklu sinema salonlarına geçmesi" (Daş, 2008) bunda büyük rol oynamıştır. Sinema salonlarının alışveriş merkezleri içinde yapılanması, küreselleşmenin, neo-liberal politikaların, tüketim olgusunun bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğitimli ve kentli seyircinin ise festival zamanı salonları doldurmasına karşın diğer zamanlarda sanat sineması ve alternatif filmler gösteren sinemaları besleyemediği görülmekte; bunda DVD olanaklarının, korsan piyasasının ve ev sineması seçeneğinin rolü olduğu düşünülmektedir. Bu sinemalar için Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Eurimages Sinemaları gibi destek fonu oluşturması; eğlence vergisi ve THK kesintilerinin gözden geçirilmesi; elektrik ücretlerinin yeniden düzenlenmesi; korsan DVD ile ciddi mücadele yapılması; dağıtım şirketlerinin film gösterim dayatmalarının önüne geçilmesi gibi önlemler almak gerekmektedir. Mahalle sinemaları yeniden açılabilir mi bilinmez ama yerli filme yönelim olmasına karşın toplam seyirci

22 Bu konuda AMPEC'in çalışmalarına ve yasal düzenlemelere rağmen ciddi bir sonuç elde edilmedi.

sayısının artırılması gerekliliği Türk sinema sektörü için bir zorunluluktur.

Türk sineması gelişen seyirci sayısı ve sinema solanları ile yeniden yatırım yapılabilen bir sektör olmuştur. Küreselleşmenin bir sonucu olarak işletmecilik alanında büyük sermaye grupları ve yabancı girişimciler, yatırım yapmaktadırlar. İki büyük işletmeci grubun % 50'si yabancı yatırımcıların elindedir. Çünkü bu alanda seyirci sayısının artışına paralel olarak sermaye akışında da yoğunlaşmanın olacağı öngörülmektedir. Bu yatırımların altyapı ve yapımcılık alanında da gerçekleşmesi için hem sektör bazında hem de yasal düzenlemeler alanında (vergi indirimi, teşvik, bürokratik işlemlerin hafifletilmesi gibi) çalışmalar yapmak gerekmektedir.

Kaynakça

Argın, Şükrü (1992), "Kapitalist Toplumda İşin ve İşgücünün Kaderi: Post-Fordizm", *Birikim*, Sayı: 41, s. 16–29.

Akbal,Tül (1995), "Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması", *25. Kare*, S: 12.

Alkan, Ethem (1974), "Dağıtımcıların Egemenliği ve Türk Sineması", *Gerçek Sinema*, sayı: 7, s. 61-66.

Ayça, Engin (1993), "Türk Sineması Seyirci İlişkileri", *Görüntü*, S: 1: 52-58.

Aydemir, Şener (2006), "Yeşilçam Seyirciyi Yeniden Fethetti…", *Referans* gazetesi, 9-10.12.2006.

Aydemir, Şenay (2008), "Yabancı Filme Seyirci Gitmedi, Yerli Dağıtımcı Yeşilçam'a Yapımcı oldu", *Referans* gazetesi, 16-17 Ağustos 2008.

Aydemir, Şener (2009), "Alem Batman'i Türkiye Recep İvedik'i İzledi", *Referans* gazetesi, 9.1.2009

Aydemir, Mehmet Ali (2007), "Tüketim: Modern Dünyanın Kültürel Göstergeleri", Köksal Alver ve Necmettin Doğan (der) *Kültür Sosyolojisi*, Ankara: Hece Yayınları, 271-290.

Baudrıllard Jean (2004), *Tüketim Toplumu*, çev. H. Deliceçaylı ve F. Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudry, Jean-Louis (1992) "Ideological Effects of The Basic Cinematographic Apparatus", G. Mast, M.Cohen ve L. Braudy (ed), *Film Theory and Criticism*, Oxford: Oxford Uni. Pres.

Bauman, Zygmunt (1999), *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, çev. A.Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benjamın, Walter (1995), *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Büker, Seçil, Uluyağcı, Canan (1993), *Yeşilçam'da Bir Sultan*, İstanbul: Afa Yayınları.

Cingi, Sibel (2003), "Fiba Holding, Faruk Süren'in Sinemalar

Zincirine El Koydu", *Vatan* gazetesi,12.07.2003.

Costello, Christine (2000), "Trends and Devolopment in the Cinema Screen From The Year 2000", *Cinema Technology*, vol:13, no: 2.

Coş, Nezih (1969), "Türkiye'de Sinemaların Dağılışı", *As Akademik Sinema*, s: 2, Ağustos.

Dağtaş, Erdal vd. (2005) "Küreselleşme Sürecinin Türkiye'deki Film Dağıtımına Etkileri", *Kurgu Dergisi*, S: 21: 25-39.

Daş, Gülseren (2008), "Cadde-i Kebir'in Tarihi Sinemaları Can çekişiyor", *Referans* gazetesi, 10-11.05.2008.

Dorsay, Atilla (2004), *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Durakbaşa, Ayşe ve Cindoğlu, Dilek (2002), "Tezgâh Üstü Karşılaşmalar", Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanberg (der.), *Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat*, İstanbul: Metis Yayınları, S: 84-100.

Erdoğan, Nezih (1993), *Seyirci ve Sinema*, Ankara: Med Campus.

Erkılıç, Hakan (2003), Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bunun Sinemamıza Etkileri, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul: SÜ SBE.

Erkılıç, Hakan (2006),"Elektronik/Dijital Sinema: Değişen Üretim Tarzında Olanaklar ve Sınırlılıklar" Yeni İletişim Ortamları ve Etkileşim Uluslararası Konferansı, (proceeding). İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Erkılıç, Senem Duruel (2009), "Teknoloji, Sanat ve Seyir", Mukadder Çakır Aydın (der) *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, İstanbul: e Yayınları, S: 47-71.

Erus, Zeynep Çetin (2007), "Film Endüstrisi ve Dağıtım:1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü", *Selçuk İletişim*, S: 4:5-16.

Evren, Burçak (2004), "Türkiye'de15 İlde Hiç Sinema Yok", *Referans* gazetesi, 5.6.2004.

Evren, Burçak (1998) *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Featherstone, Mike. (2005), *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Friedberg, Anne (2000), "The End of Cinema:Multimedia and Technological Change", Christine Gledhill ve Linda Williams(der) *Reinventing Films Studies*, NY:Arno pres.

Gripsrud, Jostein (2000), "Film Audiences", John Hill ve Pamela G. Gibson (ed) *Film Studies Critical Approaches*, Oxford:Oxford University Pres.

Gürata, Ahmet (2008), "Çoklu Salonlu Sinema Çözüm mü?", *Taraf* gazetesi, 04.04.2008.

Hauser, Arnold (1984), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev: Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Demirbilek, Alev (1994), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Engin Yayınları.

Harbord, Janet (2002), *Film Cultures*, London: GBR: Sage Publications, Incorporated, 2002. http://site.ebrary.com/lib/mersinuniv/Doc?id=10080963&ppg=46, 02.03.209.

Jarvie, I. C. (1970), *Towards a Sociology of the Cinema*, Rutledge & Kegan Paul.

Kabil, İhsan (2008), "Taşradaki Sinemalar", *Star* gazetesi, 23.08.2008, http://www.stargazete.com/cumartesi/yazar/tasradaki-sinemalar-122642.htm, 20.03.2009

Kellner, Douglas (2004), "Culture Industries", Toby Miller ve Robert Stam (der) *A Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 202-220.

Löle, Aylin (2006), "Cinemaxx'ı Alan Mars, Eğlence Şehirleri Kurmak İçin Kolları Sıvadı", *Vatan* gazetesi, 8.8.2006.

McCosker, Philip (1999), "A Brief History of Cinema Exhibition in The UK", http://www.mediasalles.it/crl_cosker.htm,06.04.2009.

Meers, Phillippe (1999), "Looks Who's Watching! A Brief Reflection on European Cinema Audiences" http://www.mediasalles.it/crl_cosker.htm, 06.04.2009.

Metin, Ziya (1966), "Türk Sineması ve Seyirci", *Yeni Sinema*, S: 3: 38.

Navora-Yaşın, Yael (2002), "Kimlik Piyasası", Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanberg (der) *Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat*, İstanbul: Metis Yayınları, S: 229-258.

Okyay, Sevin (2008), "Beyoğlu'na Veda mı?", *Radikal* gazetesi Cumartesi Eki, 12.07.2008.

Özcan, Burcu (2007), "'Rasyonel Satın Alma' ve 'Boş Zaman Sürecine Ait Alışveriş' Eylemlerinin Birlikte Sergilendikleri Mekânlar: Alışveriş Merkezleri", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: IX, S: 2: 39-68.

Özkaracalar, Kaya (2005), "Günümüzde Yerli Film Endüstrisinin Dağıtım İlişkileri İçindeki eri", *Seyir*, S: 2: 42-43.

Scognamillo, Giovanni (1991), *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları.

Taş, Dilek (2003), "Localı, barlı, yatar koltuklu 90 sinema salonu kuracaklar" http://www.milliyet.com.tr/2003/08/16/business/bus08.html,15.03.2009.

Taşçıyan, Alin (2008), "Beyoğlu Sineması Kapanmamalı", *Milliyet* gazetesi, 12.04.2008.

Teksoy, Rekin (2007), *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak yayınları.

Tomlinson, John (2004), *Küreselleşme ve Kültür*, Çev. Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turner, Graeme (1999), *Film As Social Practice*, London: Routledge.

Uyanık, Ali Ulvi (1990), "Bir Başkadır Anadolu Sinemaları 3", *Beyaperde*, S: 4: 46-47.

Vural, Tülin (2003), "Değişen Üretim-Tüketim İlişkileri ve Alışveriş Merkezleri: Eleştirel bir Bakış", *Arredamento Mimarlık*, S: 2003/6, s: 82-87.

Yavuz, Deniz (2003), "Türkiye Sinema, Salon ve Koltuk Raporu", *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*, 21-27 Şubat.

Yavuz, Deniz (2006), *Türk Sinemasına Bakış 2000-2005 / Analysis of the Turkish Cinema 2000-2005*, SE-SAM.

Yücebıyık, Şule (2005), "Tepe Sinemalarını Cinemars'a Sattı" http://www.milliyet.com.tr/2005/07/08/ekonomi/axeko01.html,09.03.2009.

Zileli, Irmak (2007), "Halit Refiğ'in Vizöründen Geçmişten Bugüne Türk Sineması", *Bilim ve Ütopya*, S: 160: 4-11.

Zorlu, Abdülkadir (2006), *Tüketim Sosyolojisi*, Glocal Yayınları, Ankara.

(1985) "Loş Salonlar Kimsesiz", *Gelişim Sinema*, S: 5: 33-36.

Fida Film Seyirci Profil Araştırması, 1990-2002 Sinema Seyircisi Profili.

"AFM'nin yüzde 52'si Rus Alfa'ya Satıldı", *Sabah* gazetesi, (24. 10. 2007), 11.03.2009.

"Dünden Bugüne Festival" (2004) http://dosyalar.hurriyet.com.tr/filmfestivali2004/tarihce.asp

"Gişeyi Ölçen Sinyal" http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2005/02/27/606026.asp,12.03.2009.

"Film Festivali'nden seyirci rekoru" (2008)http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/369619.asp

"Sektördeki büyüme dikkat çekti Megaplex yabancılarla flörtte" http://www.referansgazetesi.com/haber.aspx?HBR_KOD=62726&ForArsiv=1,16.03.2009Türk sinema sektöründeki hızlı büyüme yabancı yatırımcıların da gözünden kaçmıyor. 15 sinema salonunun ve Türkiye'nin en büyük sinema perdesinin sahib...

(1992) "Akademedya 11.Uluslararası Film Festivali Kamuoyu Araştırması" *Sinema Yazıları*, Yaz'92

http://www.ticarihayat.com.tr/haber.asp?id=821,16.03.2009

http://www.aksam.com.tr Akşam (25.06. 2008), 16.03.2009

http://www.europa-cinemas.org/en/cinema/pays.php?IdPeriode=80&

IdPays=TR,8.02.2009

http://www.cinecity.com.tr/, 17.02.2009

http://www.marssinema.com/17.02.2009

http://www.ozenfilm.com.tr/index.php?op=anasayfa,17.02.2009

http://www.cnnturk.com/2007/ekonomi/sirketler/07/05/avsar.film.ve.tuze.grup.ortak.oldu/372 137.0/index.html,16.02.2009

http://www.rekabet.gov.tr/pdf/07-19-192-63.pdf, 24.03.2009

http://www.megaplex.com.tr,17.02.2009

Özet: Bu çalışmada, seyir kültüründeki değişim, sinema salonları ve seyirci profilindeki değişimler üzerinden ele alınmaktadır. Yazıda seyirci olgusu, bağlamsal yaklaşımla ulusal film endüstrisinde kültürel, politik, kurumsal, endüstriyel belirleyicilerden biri olarak analiz edilmeye çalışılacaktır. Türkiye'de son dönemdeki seyir kültürünün değişiminde, dünyadaki neo-liberal politikaların (küreselleşme ve tüketim olgusu gibi) etkisi olduğu düşünülmektedir. Bağımsız sinema salonu mekânlarından alışveriş merkezleri içindeki çok salonlu sinemalara geçiş, seyir kültüründeki değişimin en belirgin göstergelerinden birini oluştururken, Türk sinemasının temel dayanak noktasını oluşturan seyircinin profilinde ve tercihinde de değişimler olmuştur. Genç, eğitimli ve kentli bir kitlenin yanı sıra kadınların yeniden sinemaya yöneldikleri gözlemlenmiştir. 1990 sonrası farklı üretim tarzların birbirine eklemlendiği ve yeniden yapılandığı Türk sinemasında, seyirci, popüler yerli yapımlara yönelmiş, sinema salonları da alışveriş merkezlerinin olmazsa olmaz bir parçası haline gelmiştir. Sinema yeniden yatırım alanı haline gelmiş, büyük sermaye grupları ile dış girişimciler, işletmelere yatırım yapmaya, ortak olmaya başlamıştır.

Anahtar sözcükler: Türk sineması, işletmecilik (gösterim), seyirci, sinema salonu, çok salonlu sinema (multiplex).

Abstract: In this study the transition of spectatorship is discussed through movie theaters and audience profile. The concept of spectatorship is analysed by contexual approach as a cultural, political, institutional and industrial determinant in national film industry. It is thought that neolibaral politics in the world (globalization and consumer culture) recently effected the culture of spectatorship in Turkey. The transition from indipendent movie theaters towards multiplexes at shoping malls is the most significant indication of change in film culture. And also this transition had an impact on the audience profile – the economic bases of Turkish cinema – and their expectations. It is observed that in addition to young, educated and city-dweller audience, the number female cinema-goers has increased. After 1990s different modes of production were articulated and reconstructed in Turkish Cinema. During this period audience preferences yield towards popular local fikms. Filmmaking once again became a favourable investment. Big large cooperations and foreing enterpreneurs started to invest on mergers and acquisations.

Key words: Turkish cinema, exhibition, audience, movie theater, multiplex.

Ankara’da Bir “Büyük Sinema” Vardı

Gülseren MUNGAN YAVUZTÜRK*

Arkanızda Atatürk Bulvarı’nın yoğun kalabalığını bırakıp yüksek tavanlı bekleme holüne girdiğinizde, kendine özgü atmosferiyle sizi hemen kucakladığını hissederdiniz. Az önce yanınızdan hızla akıp giden trafik, yolun iki yanına sıralanmış binalar, kaldırım boyunca ilerleyen insanlar, tüm sesleri ve renkleriyle sanki bambaşka bir zamanda kalırdı. Sizi böyle etkili bir tılsımla kendine çeken mekan, bir zamanlar Ankara’nın en görkemli yapılarından biri kabul edilen Büyük Sinema’ydı. 1949 yılı Ocak ayında başlayan hayatını, yirmi yıl boyunca, başkent insanlarının sanatsal ve sosyal taleplerini cömertçe karşılayan nitelikli bir kültür, sanat ve eğlence merkezi özelliğinde yaşayan bu yapı, Ankara’nın sosyal tarihinde derin izler bırakmıştır. 1950’li, 1960’lı yıllar Ankara’sını yaşamış olup da onu anımsamayan yoktur diyebiliriz. Yıllar boyunca, kocaman salonunda sanki bütün bir kentin anılarını biriktirmiştir. Onu tanımış herkesin bu sinemaya dair küçük de olsa bir anısı, özel bir izlenimi mutlaka vardır.

Sahnenin üstünde yükselen, Turgut Zaim imzalı “Halay Çeken Kızlar” panosu, şık fuayeleri, dekorasyonundaki bin bir özen, onu eski Ankara sinemaları içinde çok özel ve ayrı bir yere taşır. Üstelik o bir protokol sinemasıdır. Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü için yapılmış, özel bir locası vardır. Her tarafı kadife kaplı, şahane koltukları olan bu özgün locada, İnönü’nün filmdeki sesleri rahat duyabilmesi için özel bir hoparlör sistemi bulunuyordur (Karagözoğlu 2004: 110-111).

Tüm bu ayrıntıları içeren mimarî projesi, Abidin Mortaş gibi değerli bir mimarımıza ait olan Büyük Sinema, bu bakımdan da özel bir öneme sahiptir. Ünlü mimar, bir yazısında, bu tasarımı gerçekleştirirken lükse kapılmaktan çekindiğini açıklar: “Basit malzemelerle ve normal işçilikle elde edilen bir mimari meydana getirmeye çalışarak binanın sinema ve iş hanı kısımlarının, yaklaşık 1.200.000 lira gibi düşük bir maliyetle tamamlanmasını sağlamıştır” (Mortaş 1949: 13).

* * *

* gmyavuzturk@yahoo.com

Ankaralıların bu görkemli sinemada izlediledikleri ilk film, başrollerini Bette Davis, Paul Henreid ve Claude Rains'in paylaştıkları, *Zehirli Yalan*'dır (*Deception*, 1946).

Açılışı, uzun zaman sabırsızlıkla beklenmiş olan Büyük Sinema'nın, faaliyete geçeceği haberinin, Ankaralı sinemaseverler arasında nasıl büyük bir sevinç yarattığını tahmin edebiliyoruz. Konuya ilişkin olarak o günlerde gazetelerde çıkan ilanları, sadece sinema tutkunları değil, çok sayıda başkentli de giderek artan bir ilgiyle okumuş olsalar gerek.

BÜYÜK SİNEMA
Yenişehir Atatürk Bulvarı'nda
Büyük fedakarlıklarla yeni inşa edilen 1600 kişilik
BÜYÜK SİNEMA
17-1-1949 Pazartesi matinelerden itibaren
Sayın Ankara halkına kapılarını açıyor
Ulus, 11 Ocak 1949

Büyük Sinema İşletmesi, ilk aylarda *Sinema Alemi* adında bir program dergisi de yayınlamıştır. Ankara İlanat Acentası sahibi ve ziyafetler müteahhidi İsmail İşmen tarafından hazırlanan derginin basımı, Ankara Biricik Basımevi'nde yapılmıştır. *Sinema Alemi*'nin inceleyebildiğim 28 Şubat 1949 tarihli 4. sayısında, Büyük Sinema hakkında bazı bilgilerin ve gösterimdeki filmlere ilişkin tanıtımların yanı sıra, sinemanın mimarı Abidin Mortaş'la, "Büyük Sinema'nın daimi seyircilerini" aydınlatmak amacıyla yapılmış bir röportaj da yer almaktadır.

Büyük Sinema altmışlı yıllarda, farklı bir formatla haftalık yeni bir program dergisi çıkarmaya başlar. Klişe ve baskı işleri Resimli Posta Matbaası'nda yaptırılan bu derginin sayfaları ne yazık ki, gösterimdeki filmlerle ilgili bilgiden çok; fıkralar, karikatürler, bulmacalar ve bol bol reklamla doludur.

* * *

Gün gelip geniş sinemaskop perdesini, arkaları ceviz kaplama kahverengi maroken koltuklarını, yerleri kaplayan kırmızı halılarını, balkonunu, fuayesindeki Sadabad tablosunu yitirerek bir "Büyük Çarşı"ya dönüşmeden önce, Büyük Sinema gerçekten de adına yaraşır bir heybete sahipti. 1949 Haziran'ında Darülbedayi topluluğuyla birlikte temsiller vermek üzere Ankara'ya gelen Vasfi Rıza Zobu, bu konuda bizimle aynı görüştedir. "Görmeye alışık olmadığımız büyüklükte, lüks bir sinema binası bu" der ve ardından devam eder. "Sahnesi geniş, soyunma odaları mebzul [bol]... Salonun süsü püsü yerinde ama; sahnenin yapısı daha bitmemiş" Sıvalı, sıvasız duvarlar, iskeleler arasında oynuyoruz." Sanatçılar, "sahnenin ön

Büyük Sinema - Atatürk Bulvarı
1955 sonrası

kısmını şöyle bir düzeltip hırdavatları dip tarafa yığdıktan sonra" dekorlarını kurarlar. Dekorun arkasında; sahnenin dip tarafında ise, inşaat hâlâ devam ediyordur.

Darülbedayi topluluğu, ilk temsilleri *Ceza Kanunu*'nun arkasından *İpekçi Merhum*, *Şeytan Tohumu*, *Küçük Şehir*, *Paydos*, *Olan Oldu* adlı oyunları sahnelerler. Ankaralıların temsillere ilgisi yoğundur. Takdirlerini her gece oyun sonrası cömert alkışlarıyla gösterirler. Oyuncular da, Ankara seyircisinden memnun kalmıştır. Vasfi Rıza Zobu, "Böyle bir seyirci önünde oynama zevkine her zaman" erişemediklerini belirtir. Zira salonu dolduran başkentliler; her şeyi anlamaları, gülmeleri ve sessizlik içinde, dikkatle dinlemeleriyle onlara her dakika; "medeni bir insan topluluğu karşısında" olduklarını hissettirmişlerdir.

Sonunda İstanbullu sanatçılar, "tiyatro mevsimi geçtiği halde, bu bin kişiden fazla alan "kapalı" tiyatroyu her akşam" doldurmuş olmanın verdiği sevinçle ve bu denli kaliteli bir izleyici kitlesini tanımaktan duydukları mutlulukla Ankara'dan ayrılırlar (Zobu 1977: 665-666).

Büyük Sinema binası, sanatın her alanına kucak açmış bir mekan olarak anımsanır. Nitekim *Yaprak* dergisinin 15 Mayıs 1949 tarihli sayısında Orhan Veli şöyle not düşmüştür: "Dün akşam, Büyük Sinema'nın üstünde, Abidin Dino'nun sergisi açıldı" (Sayı:10, 2).

Burada sanat; sadece sinema, tiyatro ya da resim olarak değil, müzikle de varolmaktaydı. Yıllarca unutulmaz konserlere sahne olan Büyük

BÜYÜK SİNEMA
Duhuliye
(E. F. T.)
№ 165957
Sinema B. 44,—
Eğlence R. 31,—
Toplam 75,—
Biletin saklanması mecburidir.
Sanat Matbaası - Ankara

BÜYÜK SİNEMA
Duhuliye
(E. F. T.)
№ 162290
Sinema B. 44,—
Eğlence R. 31,—
Toplam 75,—
Biletin saklanması mecburidir.
Sanat Matbaası - Ankara

№ 00744

Türk Yüksek Mühendisleri Birliği,

Tanınmış Keman Üstadı JACQUES THIBAUD tarafından 27. 11. 1951 Salı günü saat 21.00 de Büyük sinema salonunda verilecek konsere şeref vermenizi saygılarla rica eder.

Yönetim Kurulu

Bir Kişiliktir:
Salon 5,00 Lira

Sinema'da ilk konser, 19 Mart 1949 tarihinde, piyanist J. Palenicek ve viyolonselist Milos Sadlo ikilisi tarafından verilmişti. Bunu sonraki yıllarda daha pek çokları izledi. Ankaralılar Büyük Sinema'da, ülkenin ve dünyanın en ünlü müzisyenlerini dinlediler. Bunlar arasında değerli sanatçılarımız Münir Nurettin Selçuk'la Safiye Ayla'yı; Dizzy Gillespie ve Dave Brubeck gibi caz efsanelerini, dünyaca tanınmış keman virtüözü Jacques Thibaud'yu sayabiliriz.

Büyük Sinema, zaman zaman dönemin dünyaca ünlü film yıldızlarını da ağırlamıştır. Martine Carol, Marina Vlady, Jean-Pierre Cassel gibi tanınmış starlar kendileri için düzenlenmiş özel gala gösterilerine konuk olmuşlardır.

* * *

Büyük Sinema, Ankara'ya farklı tatlar getirmiş bambaşka bir dünyaydı diyebiliriz. Örneğin Anafartalar Caddesi'ndeki Yeni Sinema gibi, onun da bir "Madam"ı vardı. Bir Beyaz Rus olan Madam Marika Larissa, sinemanın üst katındaki "Büyük Pastane"yi işletiyordu. Her gün kendisi gibi Beyaz Rus olan yardımcısıyla birlikte sabah erken saatlerde pastanesini pırıl pırıl temizletir, müşteriler gelmeye başlamadan hazırlıkların tamamlanmasına özen gösterirdi.

Yıllar boyu hasır koltuklarında nice anılar yaşanmış olan "Büyük Pastane", o dönemlerde başkentin en seçkin buluşma noktalarından biri kabul ediliyordu. Sayın Behiç Köksal'ın anlatımlarından öğrendiğimize göre, 1950-1955 senelerinde piyanist Yaşar Güvenir ve bazı ses sanatçılarının katılımlarıyla burada çok nezih yılbaşı eğlenceleri düzenlenmişti (Karagözoğlu 2004: 105-106).

Büyük Sinema
Limited Şirketi
1957-1958 Sinema Sezonu'na
30 Eylül Pazartesiden itibaren
Amerika ve Avrupa'dan bizzat satın alıp ithal ettiği seçilmiş şaheser filmleriyle girmektedir. Takdim edeceğimiz filmleri Türkiye'de ilk defa Büyük ve Gölbaşı Sinemalarında seyredeceklerini sayın Ankaralılara şükranlarımızla arz ederiz.
Ulus, 28 Eylül 1957

Çok sonraları, sahiplerinden Kazım Rüştü Bey'in (Güven) ölümüyle, Büyük Sinema'da bir şeyler değişip bozulacak, giderek dağılıp kaybolacaktır. Artık sonun başlangıcına gelinmiştir. Sinemanın idaresi başka ellere geçince değişiklikler birbirbirini izler. Bir vakitler programlarında Amerika ve Avrupa'dan ithal ettiği şeçkin filmlere yer veren Büyük Sinema işletmesi, maliyet kaygıları ve film dağıtımcılarının yanlış yönlendirmeleri nedeniyle, yavaş yavaş daha kalitesiz filmler getirmeye başlar. *Rüzgar Gibi Geçti* (*Gone with the Wind*, 1939)[1], *Kwai Köprüsü* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957), *Kızgın Damdaki Kedi* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) gibi başyapıtlar, zamanla yerlerini sıradan filmlere bırakıyordur. Kapandığı 1974 yılına gelindiğinde, Büyük Sinema'nın önündeki camlı panoları, *Savulun Battal Gazi Geliyor*, *Dokuz Canlı Karateci*, *Dört Hergele*, *Aşk Yatağında Düello*, *Karateci Caniler* gibi birtakım filmlerin afişleri doldurmaya başlamıştır.

Bütün bu değişimlerin başlamasıyla, önce Madam Larissa pastaneyi bırakıp ayrılır. Onca yıl sımsıcak dostluklara, katıksız sevdalara, mutlu evliliklere tanıklık etmiş olan (Sayıner 2002: 28) Büyük Pastane ya da diğer adıyla Madam'ın Yeri, bundan böyle güzelliklerini bir bir kaybedecektir. Onu önce bir spor salonuna dönüştürürler, ardından langırt salonu yaparlar. Şimdi eski romantik şarkılar yerine langırt masalarının kulakları tırmalayan takırtıları işitiliyordur.

Ne yazıktır ki, yaşattığı bunca değerli anı, büyük ve görkemli mimarisi, şöhreti, ihtişamı; kısaca bugün Büyük Sinema denildiğinde özlemle anımsanan her şeyi, Ankara'nın unutulmaz özelliklere sahip bu güzel sinemasını, pek çok benzeri gibi yok olmaktan kurtaramadı. Onu ancak çeyrek asır yaşatabildik. Yitirmenin hiç durmadan hızla devam ettiği günümüzde, bu bir başarı olabilir mi dersiniz.

1 *Rüzgar Gibi Geçti* 1939 yapımı bir film olmasına rağmen, ülkemizde ancak 1953 yılında gösterime girmişti.

Kaynakça

İçkam Sayıner, Füsun, (2002), *Bir Küçük Su Damlasından Harelere*, Ankara, kendi yayını.

Karagözoğlu, İnal, (2004), *Ankara'da Sinemalar Vardı*, Bileşim Yayınları.

Mortaş, Abidin (1949), "Büyük Sinema-Ankara", *Arkitekt*, Sayı:205, 3-13.

Ulus, 11 Ocak 1949.

Ulus, 28 Eylül 1957.

Yaprak (1949), Sayı:10, 15 Mayıs, 2.

Zobu,Vasfi Rıza, (1977), *O Günden Bu Güne*, Milliyet Yayınları.

Özet: Ankara'da Atatürk Bulvarı üzerinde 1949 yılında açılan Büyük Sinema, başkentin 50'li ve 60'lı yıllarının sosyal tarihinde önemli izler bırakmış bir buluşma noktasıydı. 1552 kişilik salonunda yerli ve yabancı tanınmış sanatçılar yıllarca büyük konserler vermiş, dünyaca ünlü sinema yıldızlarının katılımıyla galalar düzenlenmış, siyası parti kongreleri ve geniş katılımlı pek çok önemli toplantı burada gerçekleştirilmişti. Mimari projesi önemli mimarlarımızdan Abidin Mortaş'a ait olan sinema, sahiplerinden Kazım Rüştü Güven'in ölümünden sonra, yönetimin el değiştirmesi ve ekonomik nedenlerle zamanla eski seçkinliğini yitirmiş, 70'li yılların ilk yarısında kapanarak benzeri pek çok eski sinema gibi çarşıya dönüştürülmüştür. Bugün yerinde Büyük Çarşı bulunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Ankara sinemaları, Büyük Sinema, Abidin Mortaş, Kazım Rüştü Güven.

Abstract: Büyük (Grand) movie theater was launched in 1949 and became an essential part of Ankara's social life in 1950s and 60s. It had a seating capacity of 1552 and hosted several concerts, party congresses, meetings and gala screenings with the participation of famous stars. The building was designed by well-known architect Abidin Mortaş. The movie theater lost most of its customers during the 1970s when its management was replaced after owner Kazım Rüştü Güven's death. Eventually, the movie theater was closed in early 1970s and it was turned into a mall.

Key words: Movie theaters in Ankara, Büyük (Grand) movie theater, Abidin Mortaş, Kazım Rüştü Güven.

Bulancak'ta Sinema:
Şemsi Emecan'la Konuşma

1934'te ilçe merkezi olan Bulancak, il merkezi Giresun'a 15 km, 1988'de ilçe yapılan Piraziz'e 10 km ve Ordu'ya 32 km mesafededir. 1955'de kasaba nüfusu 5.844, ilçe nüfusu 50.864 iken, 1960'da kasaba 7.346, ilçe 56.756 nüfusa ulaşmıştır. 70'lerden sonra gittikçe yoğunlaşan biçimde merkez kasabaya, yurt içine ve yurt dışına göçlerin yaşandığı görülür. 1985'te kasaba nüfusu 19.885 iken, ilçe nüfusu 76.083'dür ve son nüfus sayımında da bu rakamlar kasaba için 37.021, ilçe için 59.325 olmuştur.

Bulancak'ta sinema ile özdeşleşen kişi ise Şemsi Emecan'dır. 1860'larda Tirebolu Harşit üzerinden gelip Bulancak Pazarsuyu'na yerleşen Salihoğulları Cuhmuriyet'te Emecan soyadını almışlardır. Baba Halil Hilmi Emecan 1930'lu yıllarda fındık kırma fabrikası sahibi ve fındık ihracatçısıdır. 1938'de baba safra kesesi ameliyatında vefat ettiğinde en küçük oğlu Şemsi Emecan henüz üç yaşındadır…

Bir zamanlar Bulancak sineması vardı

1960 yılların tek eğlence kaynağı olan tarihi Bulancak sineması artık yerini düğün salonuna bırakacak. Bulancaklı Şemsi Emecan tarafından hizmete sokulan Bulancak sineması birkaç yıl önce kapanmış ve kendi kaderine terk edilmişti.

Çok uzun yıllar Bulancak ta sinema severlerin gittiği tek sinema olan Bulancak sineması bugün 35 yaşın üstünde ilçemizde yaşayan herkesin bir kez olsun film izlediği bir mekan olarak hatıralarda kalacak.

Geçen hafta içinde tadilat işlerine başlanan sinema artık bir düğün salonu haline gelecek.

Bulancaklı genç iş adamı bir kişinin kiraladığı Bulancak sinemasının tadilat çalışmaları bir iki ay içinde tamamlanacak ve yazın düğünlere hazır hale getirilecek.

GAZETE IŞIK

TARAFSIZ SİYASİ YEREL GAZETE

SALI VE CUMA GÜNLERİ YAYINLANIR YIL:6 SAYI:336 FİYAT: 50YKR SAYFA: 1 04 NİSAN 2008 CUMA

KARAİBRAHİMOĞLU

PETROL ÜRÜNLERİ TUR. TİC. LTD. ŞTİ.

Tel:0(454) 314 23 45 - 318 44 64/65 Bulancak/GİRESUN

Kovanlık'ta büyük ilaç vurgunu

Kovanlık'ta bulunan Halk Eczanesi hakkında ilaç yolsuzluğu yaptığı iddiasıyla çok yönlü soruşturma başlatıldı. Vatandaşlardan toplanan sağlık karneleriyle yapılan yolsuzluğun 1 milyon YTL civarında olduğu tahmin ediliyor.

ÖZEL HABER GAZETE IŞIK

Vatandaşlar: "Kullanıldık"

Müfettiş raporu tamam Olay Savcılıkta

Olayın içinde kimler var?

Maziye demir atan Bulancak sinemasının hâlâ hatırlandığını gösterir
4 Nisan 2008 tarihli yerel gazete haberi.

Şemsi Emecan Bulancak'ın 'avangard' kişisidir. 1951-52 yıllarında kabotaj bayramlarının değişmeyen yüzme şampiyonu odur. Gene 50'lerde motosiklet sahibi olur. İyi bir binici olduğu gibi motosiklet öğretmenliği yapar, motoru kiraya verir, 'tek kişilik taksi' olarak çalışır.

1951'den 1957 yılına kadar Demokrat Parti Bulancak Gençlik Kolları başkanıdır. 1954'te Adnan Menderes'in Bulancak'a gelişine de o ön ayak olur.

1960 yılında ise sinema makinistliğine başlayacak ve 61'de sinema işletmecisi olacaktır.

Güzin Emecan (GE)- Sinemacılığa ne zaman, nasıl, hangi koşullarla başladınız?

Şemsi Emecan (ŞE)- 1950 yılında Bulancak'a ilk 16 mm'lik yazlık sinema açıldı. Bu makineyi getiren ve Bulancak'ı sinema ile tanıştıran kişi rahmetli Ahmet Özcan'dır. 16 mm, Belhovel (Bell & Howell) marka Amerikan malı makine. Sonradan sinema binasının yapılacağı yerin arkasında boş bir arsaya tahta sandalyeler getirilip, beyaz bez perde gerilerek, yazlık sinema yapılmıştı. Çocukluk hevesliği ile oraya gidip gelmeye başladım ve makineyi (makinistliği) öğrendim. 1950'den sonra 35'lik film makinesi (büyük makine) geldi İzmir Fuarı'ndan. O arada da arsaya sinema binası yapıldı ve bina tam bir sinema salonu haline getirildi. Yazlık bahçede makinistliği öğrendiğim için artık sinemada makinist olarak çalışıyordum, kalan zamanlarda da bisiklet, motosiklet kiralıyor ve motosiklet kullanmayı öğretiyordum. 1960 yılında binayı mal sahibinden kiraladım, yani sinemanın işletmesini aldım ve 1985'e kadar başka bir işle meşgul olmadan sinemacılık yaptım.

(GE)- O dönemde Bulancak ve komşu yerlerde sinemaların durumu nasıldı ve işletmecilik nasıl yürütülüyordu?

(ŞE)- 1960'ların başında Giresun'da Lale Sineması ve Yeni Sinema, Ordu'da Ordu Sineması ve Millet Sineması diye ikişer tane sinema vardı. Bulancak'ta 1950'de yazlık bahçede başlayan sinemacılık, sinema binasının yapılmasıyla ilerledi. Makinist olarak başladığım bu işte, bir yandan da işletmeciliğin tüm detaylarını da öğreniyordum, yani gişede bilet satmaktan, teşrifatçılığa kadar yapılması gereken ne iş varsa. Böylece 1960 yılında sinemayı aldığımda işletmeci olarak zorluk diye bir şey yoktu. Zaten epeydir içinde olduğumuz bir işin artık başına gelmiştik, o kadar. İlk kuruluşumuzda makineler İstanbul ve İzmir'den alınmıştı. Film dağıtım merkezi ise Samsun'du, yani film alışverişimiz Samsun ile yapılıyordu. Aslında bu film dağıtım şirketlerinin ana merkezi İstanbul'dur. Bunlar bölgelere şubeler açıyorlardı, mesela Karadeniz'de Samsun ve Trabzon illerinde dağıtım şirketleri vardı. Bizim alışverişimiz hep Samsun ile olmuştur. On beş günde bir Samsun'a gidiyorduk, aylık programlar yapılıp, firmalardan 10 günlüğüne filmleri kiralıyorduk. Bulancak-Samsun arasında günlük otobüs seferleri vardı, filmler bu otobüslerle getirilip, süresi dolduğunda da bunlarla gönderilirdi (O eski otobüslerin bagajlarında gidip gelmekten -çoğunlukla da otobüs durduğunda

Sinema sahibi Şemsi Emecan söyleşiyi yapan kızıyla birlikte, yazlık sinemada. Arkada vaziyet alan iki temel direk perdesini beklemekte. Filmin sandalye konforunu unutturacağı sandalyelerin azametinden malum. Sene 1970.

muavini tarafından pek de nazik olmayan şekilde yolun kenarına atılıveren- yamuk yumuk kocaman teneke kutularda gider gelirdi filmler).

İşletmeciliği aldığım ilk yıllarda makinistliği de kendim yapıyordum, bu hem zorunluluktan, henüz yetişmiş eleman olmamasından kaynaklandı, hem de işi sevdiğimden diyebiliriz. Makinelere, makine aksamına büyük hevesim vardı zaten, küçükten daha bisiklet kullanır, kiralar, tamir ederdim, bu heves büyüdükçe motosiklet oldu, araba oldu. Uzun zaman da eski arabalara heveslenip, onlarla ilgilendim (1965 sonrası). Dolayısıyla makinistliği de o hevesle severek yaptım. Sonraları sinemada yanımda çalışan çocukların hemen hepsine bu işi öğrettim, hepsini makinist olarak yetiştirdim. Zaman zaman kapris yapıp işten çıkarlardı bu makinist çocuklar, bir sinemanın can damarı da makine dairesidir, bu durumlarda zorda kalmayalım diye de makinistliği hepsine öğretiyordum.

(GE)- Film dağıtım ilişkileri açısından dönem boyunca nasıl değişiklikler oldu?

(ŞE)- Sinemacılık hayatım boyunca filmleri hep Samsun'daki firmalardan temin ettik, Kemal Film, Atlas Film, Fitaş Film. Aynı firmadan hem yerli hem yabancı filmi alabiliyorduk, yani şu firma yerli film verir, bu firma ecnebi diye bir ayrım yoktu. Tabii 60'lar ve 70'lerde daha çok yerli film rağbet görüyordu, Türk halkı o yıllarda yerli film izliyordu. Yabancı filmlere ilgi daha sonraları arttı.

Yeni filmler tabii öncelikle büyük şehirlerde oynardı ama büyük şehirlerde gösterimde daha çok film dolaştığı için ve filmler daha uzun süre perdede kaldığı için en yeni filmleri depoda bekleyeceğine biz kiralardık,

benim de şirketle aram iyi, kolayca alırdık. İstanbul'da oynama tarihine kadar burada oynardı, böylece ilk gösterimleri de burada yapılmış olurdu. Zaten bir filmin ancak 3-5 kopyası koca Türkiye' yi dolaşırdı, her bölgeye 1 ya da 2 kopya giderdi. Çok olay olmuştur böyle, Bulancaklı arkadaşlarımız burada filmi izleyip, ardından İstanbul'a gider ve orada film yeni gösterimdedir, arkadaşlarını "ben bu filmi daha önce Bulancak'ta izledim" deyip de, inandıramaz bir türlü. Zor tabii ikna etmek, yepyeni bir ecnebi film, İstanbul sinemalarından evvel Karadeniz–Bulancak' ta oynamış…

(GE)- Sinema ve belediye, kaymakamlık/devlet ilişkileri nasıldı; örneğin bilet fiyatları, vergi ve diğer konular açısından?

(ŞE)- Belediye bilet başına % 20 vergi alırdı, rüsum denirdi. Genelde belediyelerle problem yaşamadık. Karadeniz'de Giresun, Ordu sinemaları olarak da belediye ile sorunlar yaşandığını zannetmiyorum.

Sinema açıldığından itibaren bırakana kadar içinde bir büfe çalıştırdık, fakat büfeyi hep ayrı birileri işletti; uzun yıllar boyunca uzak bir akrabamıza bedava olarak verdim, çalıştırıp ekmeğini kazandı. En çok da kabuklu fıstık ve gazoz rağbet görürdü. Yazlık sezon Karadeniz'de zaten kısadır, buna rağmen yazlığı her yaz açardık, müthiş bir hazırlık dönemi olurdu. Büyük bir heves ve heyecanla hazırlanırdık yazlık sezona. En sıcak ve yağmursuz iki ayda yazlık sinema çalıştırılırdı. Sinema binasının üstü idi yazlık kısım ve ilk yıllarda sinema duvarı yoktu, iki uzun tahta direk arasına çekilen makaralı bez perde ile filmleri gösterirdik daha sonraları bez perde yerini alacak duvar-perde (duvar örülüp beyaza boyanarak) yaptırdık. Yazlık sinemayı neredeyse sinemayı bırakana kadar devam ettirdik.

Şemsi Emecan ve sinemanın bilumum teknik ekibi.
Belki bir film öncesi belki de sonrası. Sonu olmayan 1960'lardan.

(GE)- Seyirci profili nasıldı, zamanla nasıl değişti?

(ŞE)- Bizim seyircimiz her kesimden Bulancak halkı idi, hatta bunu Giresun'u da katarak genişletebiliriz. Hafta sonlarında bayan matineleri yapılırdı. Türk filmlerine, kadınlar çoluk çocuk gelirlerdi; kadınların daha çok hoşlandığı dram ve aşk filmleri, bol gözyaşı olan filmler. Cumartesi-Pazar tek matine olurdu, 13.30'da. Çarşamba günleri de yine tek matine bayanlara idi. Hafta içi ise Pazartesi, Salı, Perşembe ve Cuma bu kez erkeklere gündüz 13.30-matine, gece 8.30-suare. Bunlar daha çok vurdulu-kırdılı filmler, kovboy filmleri vb. Cüneyt Arkın, Kartal Tibet filmleri, Sadri Alışık filmleri ve karate filmleri -Bruce Lee- bunları çocuklar çok sevdiği için hafta sonuna koyardık. Hafta sonları sinemada tam bir şenlik olurdu, üç film birden gösterilirdi; iki yerli film, bunlardan biri acıklı, biri komedi, bir de yabancı macera.

Kadın ve çocuklar, kışlıkla karşılaştırınca, büyük bir heyecanla yazlık sinemaya hazırlanırlardı. Aşağıda, kışlıkta filmler sanki haremlik selamlık gibi oynardı yani hafta içi erkeklere hafta sonu kadın ve çocuklara, oysa yazlık sinema sanki onları da birleştirirdi, birlikte gelirlerdi, aileler gelirdi. Kalburüstü ya da nasıl desek, tanınmış aileler, ya da komşular, birbiriyle arkadaş aileler bir araya gelirdi, bir sosyalleşme alanı idi.

Seyirci profilindeki ilk değişim 70'li yılların hemen başında seyirci sayısında azalma olarak görüldü, çünkü daha çok eve televizyon girmeye başlamıştı, bu tabii ki bazı seyircinin ayağını kesmesine neden oldu. 1980 ihtilali ile birlikte ihtilal yönetimi afişlere dahi sansür getirdi, afişlerde özellikle kadın resimlerini boyayarak kapatmak zorunda kalıyorduk dekoltelerini ve eteklerini ayak bileklerine kadar koyu renklerle boyardık.

Seyirci profilinin değiştiği pek söylenemez, açık saçık filmler yoktu zaten o dönemde, seks filmleri daha sonraki yıllarda başladı. Sadece sinema değil konser ve tiyatro salonu olarak da hizmet verdik uzun yıllar boyunca. Hemen her ay İstanbul ve İzmir'den sanatçılar gelir, konserler olurdu, tiyatrolar sahnelenirdi. Karadeniz turnesine çıkan sanatçılar sinemamızda konserler verirlerdi. İlk aklıma gelenler, Necdet Tokatlıoğlu, Bedia Akartürk, Lale Oraloğlu Tiyatrosu vb.

Bulancak devam ederken, 1971-74 arası Ordu'da Millet Sineması'nı çalıştırdım, mal sahibi Haki Yener' di. Samsun'dan aldığım filmleri Bulancak ve Ordu'da ortak oynatırdım. Çok kral ecnebi filmler oynardı henüz İstanbul ve İzmir'de oynamadan evvel ya da İstanbul sinemaları ile aynı anda.

Hafta sonu Cumartesi ve Pazar bayan matinesi olurdu, saat 13.30'da, çoluk çocuk tamamen dolu olurdu salon. 500-600 kişilik salon. Bazen de yarısı kadar insanı alamadığımız olurdu. Her iki gün de o günkü matinenin afişleriyle kapladığımız arabayla çıkar bütün Bulancak'ı dolaşırdık, elimizde mikrofon, arabanın tepesine koyduğumuz hoparlör ile o hafta sonu oynayacak filmlerin reklamını yapardık. O zamanlar yerel televizyon, yerel radyo vb. gibi araçlar yoktu ki ya da gazeteye ilan vererek değil, filmlerin günü ve saati böyle duyurulurdu.

(GE)- Sinema siyasi baskı gördü mü, hükümetten-kaymakamlıktan, halktan, sağ sol örgütlerden tepki gördü mü?

(ŞE)- 80 ihtilalinden sonra ihtilal yönetimi filmlerdeki açık sahneler ve afişlerdeki dekolte fotoğraflar için çok baskı yaptı. Afişlerdeki özellikle kadın resimlerinin yaka dekoltelerini ve kollarını koyu renk suluboya ile kapatıyorduk, kısa etekli bacakları da ayak bileklerine kadar şalvar giymiş gibi boyuyorduk. Bunun dışında tepki gördük diyemeyiz. Tabii seks filmleri furyasıyla uzun yıllardır hemen her hafta sonu sinemaya gelen kadın seyirci tepkisini saymazsak, fakat bu da zorunlu bir durumdur.

Solda erkek evlat Cüneyt Emecan, sağda kısmi makinist kayınço oğlu Oğuz Güner. Arkada Gerzek Şaban Cengaver'e karşı. Unutamadığımız 1970'lerin sonlarına

1970'lerin ortalarında televizyon evlere iyice girince, sinema seyircisi azalmaya başladı. Bunun üzerine yapımcılar salonlara tekrar seyirci toplayabilmek için erotik-seks filmleri çekmeye başladılar. İstanbul artık bu filmleri üretiyordu ve üretildiği sürece biz de göstermeye devam ettik çünkü bir anlamda mecburduk. Samsun'daki şirketlerimiz bu filmleri alıyordu, biz de almak zorundaydık. Müşterisi de vardı, çok iyi dolardı salon, hafta arası akşamları. Emniyet, ahlaka mugayir saydığı için sıkı tutardı, 80'den sonra özellikle dinci emniyet müdürleri vardı ve sıkı kontroller yaparlardı. Mesela Ordu'da oynayan filmi, makine dairesinden söküp alıp götürdüler. Bu seks filmleri furyası (1975-80), seksen sonrasında da biraz daha devam etti.

(GE)- En çok rağbet gören filmler altmışlar, yetmişler ve seksenlerde, jönler ve film isimleriyle değerlendirme?

(ŞE)- 1960'larda, Cilalı İbo filmleri, Küçük Hanımefendi Serisi, Ayşecik Serisi, Şoför Nebahat, Turist Ömer Serisi'nin ilk filmleri, ayrıca Sadri Alışık filmleri, *Ah Güzel İstanbul*, *Avare*. Altmışların sonunda Tarkan-Kartal Tibet ve Malkoçoğlu-Cüneyt Arkın filmleri. Türkan Şoray filmleri başlamıştı, *Acı Hayat* ve *Vesikalı Yarim* gibi...

1970'ler; Kara Murat filmleri (Cüneyt Arkın); *Kareteciler İstanbul'da* diye bir film vardı Cüneyt Arkın ve ecnebi oyuncular bir arada. *Köyden İndim Şehire*, *Salako* ve Kemal Sunal filmleri başlıyor; 74-75'de *Süt Kardeşler*, *Tosun Paşa*, *Kibar Feyzo*, *Çöpçüler Kralı* devam ediyor. Türk yapımı *Şeytan* yine bu yıllarda. Orhan Gencebay'ın, Emel Sayın'ın şarkılı türkülü filmleri var, ve işte *Hababam Sınıfı* geliyor 70'lerin ortalarında ve çok iyi filmler bunlar, Türkan Şoray filmleri var çok iyi iş yapan, *Cemo*, *Açlık*, *Deprem*, *Baraj*, *Dila Hanım*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *Devlerin Aşkı*; dolup taşardı sinema bu filmlerle. *Umut*, *Ağıt*, *Arkadaş*, *Sürü* bunlar da Yılmaz Güney'in kimi yönettiği kimi de oynadığı filmlerdi ve büyük iş yapmışlardı. Yetmişlerin sonuna doğru, erotik Türk filmleri de geliyor ve hafta arası matinelerde oynuyordu.

1980'lerin ilk yarısında da, Kemal Sunal filmleri var; *Zübük*, *Davaro*, *Şabaniye* ve *Dünyayı Kurtaran Adam*'ı var Cüneyt Arkın'ın. Seks filmleri dönemi var, Amerikan kovboy filmleri, *Rüzgar Gibi Geçti*, *Kuşlar*, *Kazablanka* gibi çok iş yapan yabancı filmler vardı.

(GE)- Sinemanın kapanma sebebi ne idi?

(ŞE)- 1985'den sonra sinema kötüye gidiyordu. İhtilal sonrası 4-5 yıl bizi çok ezdi, gösterilen filmlere çok kısıtlamalar geldi. Sonra video piyasaya yerleşti, televizyon her eve girdi ve kanal sayısı artmaya başladı yani sinema eve girdi aslında. Sinemanın parlak dönemi sönmeye yüz tutunca 1983'de başka bir işe yöneldim, bir restoran açtım. İki yıl boyunca iki işi birlikte götürmeye çalıştık, fakat sinemacılıkta eski dönem bitmişti, eski parlak dönem, kadın seyirci yok olmuştu, matine sayıları azalmış hatta bazı günler kapalıydık. Sonuçta 1986'da sinema defterini kapattık. Başkaları bir süre daha işletmeye devam etti, bilahare onlar da kapattı, götüremediler. Çünkü eskisi gibi gelmediler sinemaya, porno serbestleşti iyice yaygınlaştı. Aileler iyice çekildi zaten, seks filmleri başlayınca. 5-10 genç seyirciyle de dönecek iş değil tabii, olmadı, kapattılar. Bina çok uzun süre kapalı kaldı… Birkaç yıldır içi-dışı yenilenip, toplantı salonu olarak hizmet veriyor.

(GE)- O yıllara dair bir hatıra...

(ŞE)- 19 Mayıs 1963 ya da 64 Bulancak'tan Giresun'daki matineye film yetiştirmeye çalışırken vosvos arabamla takla attım. Giresun ve Ordu ile ortak film gösterdiğimiz yıllar, tabii filmleri bu üç sinemanın arasında bazen zamanla yarışarak götürüp getiriyoruz. Bulancak-Giresun arasında hızla giderken 100 metre boyunca defalarca takla attım, araba en son dört tekerlek üzerinde durdu. Sadece birkaç sıyrıkla geçti gitti. O gün cebimde bulunan deri kasa anahtarlığını hâlâ kullanırım.

Seksen ihtilalinde de, hem solcuyuz, hem sinemacıyız diye çocuklarımın okullarında okul aile birliği derneğinde üye olmamı gerekçe göstererek içeri aldılar ve üç gün içerde yattım. Tanıdık bir jandarma baş çavuşu sayesinde Erzincan'a gitmekten kurtuldum…

Mustafa Usta'nın "Kader Sineması"

Cantürk COŞKUN*

Çocukluğumun İzmir tatilleri sıcaktan kavrulan bu şehrin deniziyle, açıldığında gürültü koparılarak haberi verilen meşhur Enternasyonal Fuar'ından başka bir hatıra bırakmadı bende… Akraba ziyaretlerinin yapıldığı misafirlikler harici, bana ilginç gelen tek bir alışkanlık, bir yazlık sinema hatırlarım. 1986 yılında türkücü İbrahim Tatlıses'in *Sarhoş* filmini sulu göz akrabalarla izlemeye gittiğimiz sinemanın beton sıralarında uyuyakalmıştım. Sona doğru, iştahlı halay çeken ("bir mumdur" çalıyordu.) bir grubun neşeli, gürültülü sesiyle uyanmıştım…

Ankara'da geçirdiğim çocukluğum boyunca hiç yazlık sinema görmedim desem yeridir. Mahallemizde adı var kendi yok, bir Seyran Sineması rivayet edilirdi. Daha sonra rivayete konu sinemanın binası olduğu söylenen Seyran Düğün Salonu da yıkıldı. Sinemaya ait ilk hatıralar böyleydi. Başrollerinde Cüneyt Arkın, Kadir İnanır gibi şöhretlerin oynadığı vurdulu kırdılı filmlere merakımız bizi o yaşlarda esir almıştı. Hatta biraz mübalağa etmiştik: Karate, Tekvando yapmak için salonlara gidip kuşak atlamış, filmlerden görüp 'Ninja' maskeleri takmış, kılıç kuşanmıştık! Babam ve amcamın, 1987 (?) yılında İstanbul/Cankurtaran'daki kahvesinde rahmetli Erol Taş'ı ziyarete gittiklerinde getirdikleri fotoğraf ise ara sıra kurcaladığımız aile albümünün bir köşesinde unutulup gitmişti.

Ne zamandır, memleketimiz Oltu'da (Erzurum) babamın amcası Mustafa Coşkun'a ait Kader Sineması hakkında bir 'deneme' yazmak istiyordum. Oğlu Ahmet Coşkun, sohbetlerinde sık sık sinemayı anıyor, hatıralara dalıp gidiyordu. Onu belki bir nebze oyalamak yahut hatıralarını canlı tutmak üzere sinemayı yazmayı teklif ettim. Önce konuşup sonra yazmak daha münasip gibiydi. Böylelikle ilk sırayı röportaj aldı. Röportaj fikrini benimsedikten sonra sıra boş zaman kollamaya gelmişti… Çay eşliğinde yapılan sohbet, eski usul elde kalem, sen söyle ben yazayım pratiği ile ilk şeklini aldı. Biraz sonra okumaya başlayacağınız bölüm ise hatıraların yazılmış son şeklidir.

---

* Yazıda emeği geçen Ahmet Coşkun, Davut Kaplan, Ethem Coşkun, Fatmanur Coşkun'a teşekkürlerimi sunarım.

Sinemayı Açış

Büyük amcamız merhum Mustafa Coşkun'un işlettiği Kader Sineması, memleketimiz Oltu'da, Aslanpaşa mahallesindeymiş. Amca Mustafa Coşkun'un mesleği marangozluk. Köyde atölyeleri varmış zamanında. Mucit adam tabii, rahmetli. Bir harman savurma makinesi yapmış o devirde. Ruslarda görüp geliştirdiği bir icat bu. Sonra imalatı ilçeye taşımış (1961–1962).

"Babam ara sıra İstanbul'a, makine dişlisi döktürmeye giderdi. Bir gün çıktı geldi bana dedi ki, ben İstanbul'a gidiyorum ama bu sefer başka bir iş için. Film makinesi getireceğim oradan! O yıllarda sinema revaçtaydı. Derken gitti ve 16 mm film makinesi getirdi. Bilirsin normal sinema makinesi 35 mm olur… Oltu Belediyesi'ne ait bir bahçe vardı, Hasbahçe denilirdi. Buranın etrafını çevirdik, sahne ve ekran yaptık. Açık hava sinemasıydı, üstü kapalı değildi… 1–2 yıl çalıştık burada. Dediğim gibi yazlıktı, yani kışın sinema yoktu. Babamın Almanya'da çalışan bir asker arkadaşı o sene Oltu'ya gelmişti. Arsa arıyordu. Sinemanın bulunduğu yer, Oltu'da birine ait tarlaydı. İşte bu arkadaşa uygun bir fiyata almak üzere aracı oldu babam. Ancak arkadaşı durumu yanlış anlayarak:

– Madem ucuz neden sen almıyorsun? dedi. Bunun üzerine tarlayı babam satın aldı.

Ani kararla alınan bu yer, kışlık sinema yapıldı. Ben o tarihte Erzurum'da öğrenciydim, dönünce babamla inşaata başladık (1964). Sonra yazlığı da buraya taşıdık, hem yazlık hem kışlık sinema oldu. Belediye Bahçesi bırakıldı (1965). Sinema yeniden açılmıştı ama bu arada paramız da bitmişti, hepsini inşaata harcamıştık. Sinema içi ve dekorasyon için malzeme olmayınca kendimize bir ortak aramaya koyulduk. Derken fotoğrafçı Hacip Aydın bize ortak oldu. 35 mm. makine ile balkon koltuklarını aldı. 100 Balkon, 4 loca ve 250 kişi de alt kat salon sandalyeleri… Böylece sinema yeniden başladı… *Oltu* gazetesi hemen bunu haber yaptı. Bugünkü gazetecilerin yaptıkları haberlere benzer çirkin haberler o devirde de oluyordu. Aklıma gelen bir tanesi şöyle: Bizim müşterilerimiz arasında abone seyirciler, her akşam önceden belli olan koltuk numaralarına bilet ücretini ödeyerek yer ayırtırlardı. Bunlar gelmeseler dahi ücretini verdikleri koltuk numaralarından vazgeçmezlerdi. Bu durumu gören gazeteciler, "Kafasını gişeden çıkarıp bakıyor, adamına göre muamele ediyorlar" gibi başlıklarla gazetede nahoş haberler yaptılar… Sinema çalışıyordu çok şükür. Belediye, 'rüsum' denilen vergiyi % 45'e çıkarmıştı. O zaman Erzurum'da % 25 rüsumla çalışan sinemalar vardı. Biz yeni açmıştık, müşteri fazla yoktu. Bu durumu belediyeye arz ettik, münakaşa falan, dinlemediler."

Bir Promosyon

"İlçede elektrik yok. Sinema makinesi motorla çalışıyor. Suyla soğutulan bir jeneratörle. Belli saatlerde mazotla çalışır. Masraflıdır. Genelde

Soldan Sağa: Muhsin Coşkun, Erol Taş, Ethem Coşkun.

akşam çalışırdı. Gündüz kadınlar matinesi olurdu. Mazotu bize aitti, biz karşılardık… Kadınlar matinelerinden söz etmek isterim biraz. Az çok bilirsiniz, hanımlarımız duygusaldır. Filmlerden etkilenir, ağlarlar. Ellerinde mendiller, gözleri kıpkırmızı çıkarlar sinemadan. Localar ailelere aittir. Ailecek film izleyenlerden biri, film içerisinde sözümona müstehcen gördüğü çok basit bir sahneye sansür uygular, ceketiyle hanımının yüzünü kapatırdı, mesela… Bunlar hoş hatıralardır…"

"Babam rahmetli, bir gün aklına nereden geldiyse sahneye bir yazı yazdı! Seyirciye hitaben: "İnsanlar arasında Allah katında en yüce şey nedir?" diye bir soru soruyordu. Bilene hediye vardı. Hediye de altın bir yüzüktü. Halkın sinemaya ilgisini çekmek için bir nevi promosyondu bu… Bir ay kadar sürdü bu. Nihayet bir kişi cevabı bildi ve altın yüzüğün sahibi oldu. Her nedense bir daha yapmadık bunu. Sorunun cevabı 'Doğruluktur' olacaktı. Toplam on bir harfti. 'Doğruluk' cevabı kabul değildi…"

Sinemanın Getirdikleri

"Sinema yokken köylüler, kadınların ayağının altını öperdi. Sinemada filmleri izlerken dudaktan öpüşen artistleri gören köylü evde de karısıyla dudak dudağa öpüşmeye kalkışırdı. (Hatta fıkrası bile vardır; Köylü kadın dudağını öpen kocasına kızarak "az daha boğuluyordum" der.) Sinemada düğün ve müsamereler yapılırdı. Tiyatro gibi. Ara sıra sağ-sol kavgaları olurdu. Kapsül patlatılır, protestolar yapılırdı. Bizim ortaklık iki sene sürdü. Anlaşamadık. Haliyle tazminat ortağa verildi ve mukaveleye göre yüz koltuk

1940'lı yıllarda Oltu

daha alacaktı. Ama o sadece koltukla yetinmedi sandalye de aldı. Üstelik yüz otuz tane aldı, fazladan otuz tane yani… Kaliteli malzeme almıştık biz sinemaya. Tahta ve 'vinleks' kaplı sandalyelerdi aldıkları. Lüks malzemelerdi. Ses çıkarmadık. Yirmi bin lira para ödedik. O sene bizim sinema binası yüz yirmi beş bin lira ediyordu. Bunun üzerine sinemanın satılması gündeme geldi. Yüz yirmi bin liraya vermek üzere tabela yazmıştık. Oltu eşrafından biri müdahale etti "Satmayın" dedi. Biz satmaktan vazgeçmedik ancak talipli pek çok kişiyle de anlaşamadık. Neticede satamadık. Derken atölye geliri ile birlikte çalışarak borcu kapattık. Köydeki evi bırakıp atölyeyi devrederek Oltu'ya gelmiştik zaten. Düşün ki yeniden atölye, yeniden sinema, yeniden ev yaptık. Öyle para kazanıyorduk. Çekemeyenler olmadı mı, oldu tabii. Büyük sıkıntılar yaşamıştık hiç unutmam. Babamın arkadaşı yardım edecekti sözüm ona, olmadı. Kısıtlı imkânlarla evi tamamladık. Biz marangozluk işinin yanı sıra inşaat işlerinden de anlardık, elimizden gelirdi. Evi de bu sayede yaptık. Duvarı biz ördük, kapıları, döşemeyi… Hepsini biz yaptık. Sinema ve diğer malvarlığımız göze batardı. Sabahtan akşama elektrik varsa atölyede çalışırdık. Akşam oldu mu sinema vakti gelirdi. Gişeye geçer, bilet satardım. Film oynatma işini de üstlenmiştim. Daha sonra makinistler bulduk. Babam rahmetli, boş durmazdı hiç. Sinemadan sonra elektrik varsa eğer, doğru atölyeye koşar orada çalışırdık. Bazen sabahlara kadar…"

Sinemadan Hatıra Notları

▼ *Talihsiz Sultan* (*Bahut din hawe*, S.S. Vasan, 1954) çok para kazandığımız bir filmdi. Hint filmiydi bu. Filmde ilgi çeken bir sihir vardı.

Masum Kızın Acıları şeklinde özetlenebilecek konusuyla çok ilgi çekmişti. Hatta yıllar sonra sinemada filmi bir kere daha göstermiştik…"

▼ "Sinemamız açıkhava sineması iken bir tarafı evdi. Davetsiz izleyiciler ücret ödemeden bilet almaksızın izlerdi. Bu durumu engellemek için bez gererdik."

▼ "Oltu müftüsünün babasını hatırlarım. Müftünün babası sinema mı izler şeklinde bir dedikodu yayılmıştı, biz de ihtiyarı sinemaya gizli sokardık. Film bitmeden ayrılırdı."

▼ "Sinema başlamadan evvel plak çalardık. Halk müziği, âşıklar, Yıldız Tezcan, Davut Sulari, Nuri Sesigüzel gibi sanatçıların plakları olurdu bunlar. Sinemada Belkıs Akkale konseri yapıldığını da hatırlıyorum. Cambaz, sihirbaz gösterileri olurdu. Atölyemiz olduğu için sihirbazın malzemelerini de biz yapardık. Mesela çivi üzerine uzanarak bir gösteri mi yapacak? Tahta ve çivileri biz çakardık. Hatta sihirbaz bir keresinde çivileri sık çakmamı rica etmişti. Sık çakılırsa vücuda batmaz, zarar vermezmiş. Gösteri başladığında çivilerini çakıp tesviyesini yaptığım bir tahta üzerine uzandı, vücudunun üzerinde bir de taş kırdılar. Bardak içinden, iskambil kâğıtları arasından ip geçirmek gibi 'atraksiyon'lar yapılırdı. Sahne altına gizlenmiş yardımcısı, bağlı düzeneğin makarasını çevirir, kâğıtlar oynardı vs…"

▼ "Düğünler sıklaşmıştı bir ara sinemada. Atölye talaşı ile soba yakıp sinemayı ısıtıyorduk. Bir gün soba devrildi, hemen müdahale ettik yangın çıkmadan. Sobayı, ayaklarını ısıtmak için uzatan bir çocuğun devirdiğini öğrenince -sinir haliyle- biraz hırpaladık."

▼ "Birinci bobinden sonra 10 dakika ara olur. Sonra ikinci makara girer. Makara sayısı dört de olur. Parası olmayanları genelde ikinci makaradan sonra salona alırdık. Filmin sonlarına doğru sokar, idare ederdik."

▼ "Gene bir gün delinin biri, sinemaya bedava girmek için gündüzden çatıya çıkmış. Drolit kaplı çatı, çocuğu tartamayınca çöktü, çocuk da çatıdan düştü. Babam biraz hırpaladı çocuğu…"

▼ "Babam rahmetli, yakın akrabayı sinemaya almazdı. Bu konuda çok hassastı; çünkü çocuklar özellikle, ders çalışmazdı."

▼ "Dilsiz bir adam vardı, sinemaya meraklı. Oltu taşı ustasıydı. Veysi amcamın huyudur, yanındakiyle konuşarak film izlerdi. Bir akşam bu dilsizin yanına oturmuş her nasılsa. Farkında değil. Anlatıyor habire ama adam cevap vermiyor. Daha sonraları 'ahraz' olduğunu anladık."

▼ "Biletler, İzmir'de (Tire) basılırdı. Bugünkü gelişmiş matbaa düzeni yoktu. Belediye mühürler sonra geri verirdi. Salon 125 Kuruş, Öğrenci 50 Kuruş, Balkon 2,5 lira, localar 6 lira. (4 Kişilik)"

▼ "Cilalı İbo serisi bir hafta sürdü. Filmin bir sahnesinde İbo elindeki kadife bez parçası ile müşterisinin ayakkabısını parlatırken ekranda duman gözüktü. Bir yanılsama olmuş, dumanın filmdeki o sahneye ait olduğunu düşünmüştük. Hatta ayakkabı boyanırken çıkan görüntü de öyle denk gelmişti.

İyi güzel de dedik, evvelki gösterimlerde bu yoktu. Nasıl olur filan… Hemen problem olduğunu anladık ve müdahale ettik. Meğer sinema makinesi arıza yapmış, dumanın sebebi buymuş. Arızayı giderip yangın çıkmasını engelledik."

▼ "Sinema çalışıyor, atölye yürüyor. Harman makinesi, kapı, pencere, inşaat işine devam ediyoruz. Manifatura dükkânımız var. Gıda maddeleri satışı ile de meşgul olmaya başlamışız. Bunlara ilave olarak bir de sinemamız var. Bir gün ilçedeki hâkimin hanımı geldi bilet istedi. Hanımı bizim oralı değil. Tanımıyor bizleri. İnşaatta görüyor, inşaatçı sanıyor, Manifaturada görüyor, sinemada markette görüyor, görüyor da görüyor…"

▼ "Son olarak, sinemanın nasıl kapandığını da anlatayım da hatıralarla baş başa kalayım. Bizim sinemanın üzerinde bulunduğu arsa, kıblesinin de düzgün oluşu sebebiyle cami olarak düşünüldü. Her nedense cami olarak inşa edilmemişti ancak babam sinemayı belediyeye teslim etti ve kapatılan sinema cami yapıldı. Bugün halen camidir…"

Doğruluk ve Sinema: Mustafa Coşkun'un Hayat Hikâyesi

Ahmet Coşkun

Halk arasında "93 Harbi" olarak bilinen 1877–1878 Osmanlı-Rus

Kader Sineması'nın Şimdiki Hali
Çarşıbaşı Camii'nin Dış Görünüşü. (Fotoğraf: Fatmanur Coşkun)

Harbi, Osmanlı'nın yenilgisiyle neticelenmiş, harp tazminatı olarak (Elviye-i Selasiye) üç vilâyet Rus işgâline maruz kalmıştır. Bu topraklar içinde Oltu sancağına bağlı şimdiki adı 'Aşağı Çamlı' olan köyümüz de vardı. Bu esaret kırk yıl sürmüş, 1917 Bolşevik İsyanı neticesinde Rus ordusu bölgeyi Ermeni azınlığa vererek çekilmiştir. Bundan sonra yöre halkı, imkânsızlık yokluk içinde mücadele ederek 'Oltu İslam Şûrâsı' adıyla hükümet kurmuş, daha sonra Atatürk'ün mücadelesine destek vermiş, kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'ne katılmış, gönderdiği temsilcisi, TBMM'ne Oltu mebusu olarak kabul edilmiştir. [1]

…

1920'li yıllarda adı geçen bu köyde bir erkek çocuğu dünyaya gelir. Adı Mustafa Coşkun olan bu şahsın hayatından, birkaç satırı ilgi duyanlarla paylaşmak istiyorum. Hayata gözlerini açtığı köyün yolu yoktur, okulu, elektriği yoktur, ekilebilir arazisi yeterli değildir. Evler toprak damlıdır, ormanı vardır, su elle taşınmaktadır, havası güzeldir. İlçeye uzaklığı 15 km. olup ulaşım at ve merkep ile sağlanmaktadır.

…

Babası ile birlikte yaya olarak geldiği ilçede Aslanpaşa Camii minaresini araba parçasına benzetir. Sekiz yaşlarında iken 'Kotik' köyünde ilkokula başlar. Öğleye kadar birinci sınıfa devam eder. Seviyesi anlaşılınca öğleden sonra ikinci sınıfa devam eder. On yaşında annesini kaybeder. Okuma yazma öğrenir ve okulu terk eder. Hayvanların kışlık yiyecekleri yeterli olmadığı için 'geven' çekmeye giderler. Çektikleri bu gevenleri sırtlarına alabilmeleri için dikenlerinin yolunması gerekir. Bunun için köyden aldıkları iki kibrit tanesinin birisi nemlenmiştir. İkinci de ateş yakmadan söner. Köyde de başka kibrit yoktur. Arkadaşına köye git, yanan iki odun al, üfleye üfleye ateş getir der. Bir saatlik yerden ateş getirir, yakarlar. Bu imkânsızlıklar onu yeni arayışlara iter. Köye gelen kap kalaycının körüğünden esinlenir. Evin damına körüğü yerleştirir. Bir demirci dükkânının örse ihtiyacı vardır. Düz, sert bir taşı örs olarak, bir keseri de çekiç olarak kullanır. İşleyeceği malzeme, tırpan arkası demirlerdir. (Daha sonra yapacağı torna tezgâhının malzemelerini yapıyordur.) Amcası, işten kaytarıyorsun diye damını yıkar, körüğünü tekmeler… Ahşap malzemeden imal ettiği ayak gücüyle döndürülen ağaç tornası marifetiyle çeşitli süs eşyası ve yünden iplik yapmak için kullanılan teşi (ağırşak) camii süslemelerinde kullanılan malzemeleri yapar…

…

1940 yılında asker olur. Erzurum Aziziye tabyasında muhabere bölüğündedir. Kısa zamanda mors alfabesini öğrenir. Elindeki iki düğmeyi birbirine vurarak yazmasını öğrenir. Bir zaman sonra marangozhanede

1 Konu ile ilgili ayrıntı için bkz. Dr. Erdal Aydoğan, *Oltu Şûrâ Hükümeti'nin Ermeni Mücadelesi*, Yasin Haşimoğlu'nun Hatıraları, Erzurum, 2005, Sami Önal, *Milli Mücadelede Oltu*, Ankara, 1968.

çalışması uygun görülür. O günkü şartlarda askerliğin süresi önceden belli değildir, terhisler kapalıdır. Aradan dört yıl geçtikten sonra bir gün revirde yatarken terhisini eline verirler. Tezkereyi alınca, "yeniden asker ederler" diye düşünerek bölüğüne uğramaz, dolayısıyla asker bavulunu da bırakarak köyünün yolunu tutar (1944). Sivile dönünce marangozluk işlerine bıraktığı yerden devam edecektir; kapı, pencere, okul, camii inşaatları yapmaya başlar. Yakın uzak köylere gider, gelir. Bir müddet sonra evlenir, ilk çocuğu olur. 1946 yılında babasını kaybeder. O yıllarda arpa ve buğdayı dövenle dövdükten sonra rüzgârlı havada yaba ile savrularak taneyi samandan ayırırlardı. Bu zaman alan ve yorucu bir iştir. Bu nedenle harman savurma makinesi yapmak için araştırma yapar. Dişlileri döktürmek ve demir aksamı yaptırmak üzere İstanbul'a gider. Perşembe pazarında bir dökümcü ile pazarlık yapar. Bir makine takımını otuz lira bedelle sipariş verir. Malzemeyi almaya gittiğinde üç takım hazırlandığını görür. Buna yetecek parasının olmadığın söyler. Dökümcü hiç para vermeden üç takımını da alıp götürebileceğini, parasını sonra tahsil edeceğini söyler. Hiçbir referansı olmadan böyle bir itimat gösterilmesinden çok duygulanır ve otuz yıl sürecek bir alışveriş böylelikle başlamış olur.

…

Yaptığı makine iyi çalışıp iş gördüğü için çevresinde kabul görür. Kendisi "Mustafa Usta" lakabı ile anılmaya başlar. O günkü teknolojinin nimetlerinden lüks lamba ve radyo ile köylüyü tanıştırır. Ayrıca köyde bir bakkal dükkânı açar. Köy yolunun etüdünü yapar ve imece usulü yol yaparlar. Bölgede kurak geçen mevsim nedeniyle mahsul az olmuştur. Kışlık yiyeceğin dışında gelecek yıl ekmek için tohum ayırmak lazımdır. Eğer yetişmez ise parayla almak lazımdır, elde para yoksa durum vahimdir. Bir gün bir köylüsü gelip dert yanar. "Ekecek tohumun yoksa uygun tarlalarına mısır ek, bir iki avuç yeter" önerisinde bulunur. Bunun üzerine vatandaş tarlalarına o yıl hep mısır eker, mevsim bol yağmurlu geçtiği için mahsul de bol olur. Elde ettiği mısırın yarısını ihtiyacı olan arpa ve buğdayla değiştirir. Kalan yarısını da satarak para kazanır. Bu nedenle onun için çok akıllı insan odur, kendisine dua eder.

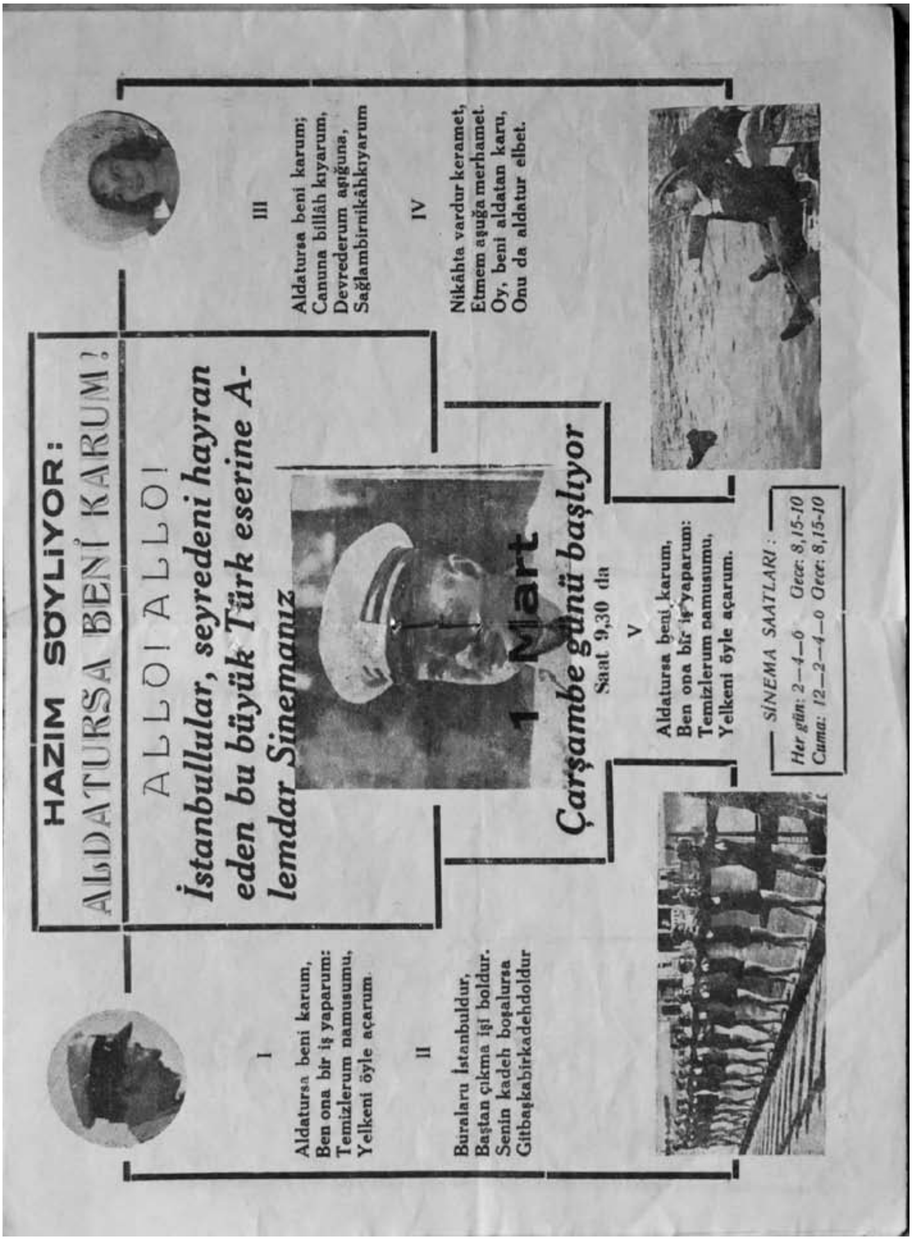
…

"İyilikten yana, kötülüklerden öte" bir yaşamı vardır. Bunu kendine felsefe edinmiştir. Çok çalışır. Köyde güzel bir ev inşa eder. 1960 sonrası yaptığı makinelerden bir tanesini hazineye bağışlar. Oltu'dan arsa alıp atölye inşa ederek 1962 yılında ilçeye göç eder, atölyenin bitişiğinde manifatura dükkânı açar. O yıllarda ilçemize üç günde üç gazete birden gelir. Bir eğlence mekânı yoktur. Bir kitapçı bile yoktur, gelişmeye ve kültüre katkısı olacağını düşünerek yazlık sinema için işe koyulur. 1965 yılında sinema salonu inşa eder. Ortağı ile sinemayı faaliyete geçirir; ismi "Kader Sineması"dır.

…

Babam Mustafa Coşkun, kırk beş yıllık tecrübesi ile aldığı terbiye ve eğitimi, bilgi birikimi ve sezgisiyle inandığı hakikatı insanlarla paylaşmayı

arzu etmiş, çoğalmasına katkıda bulunmayı amaçlamıştır. Memleketimizde sinemanın açılışı ile çatlak sesler çıkmaya başlamıştır. Aslında sinemanın kabahati yoktur; iyi film iyiye, kötü film kötüye götürür. Babamın felsefesi budur. Yerel basında çıkan haberler, elektriğin olmaması, belediye rüsumu gibi zorluklarla yürütülen bir sinemadır üstelik. Bütün bunlara rağmen sinemanın çalışması 1977'ye kadar sürmüştür. Allah niyetini kabul etsin ve rahmet eylesin. Sinema binasını camiye ve Kur'an kursuna bağışlayıp Bilecik'e göç eder. 7 Şubat 2003 tarihinde hakkın rahmetine kavuşur…


HAZIM SÖYLİYOR:
ALDATURSA BENİ KARUM!
ALLO! ALLO!
İstanbullular, seyredeni hayran eden bu büyük Türk eserine A-lemdar Sineması
1 Mart
Çarşambe günü başlıyor
Saat 9,30 da
I
Aldatursa beni karum,
Ben ona bir iş yaparum:
Temizlerum namusumu,
Yelkeni öyle açarum.
II
Buralaru İstanbuldur,
Baştan çıkma işi boldur.
Senin kadeh boşalursa
Gitbaşkabirkadehdoldur
III
Aldatursa beni karum;
Canuna billâh kıyarum,
Devrederum aşığuna,
Sağlambirnikâhkıyarum
IV
Nikâhta vardur keramet,
Etmem aşuğa merhamet.
Oy, beni aldatan karu,
Onu da aldatur elbet.
V
Aldatursa beni karum,
Ben ona bir iş yaparum:
Temizlerum namusumu,
Yelkeni öyle açarum.
SİNEMA SAATLARI:
Her gün: 2—4—6 Gece: 8,15-10
Cuma: 12—2—4—6 Gece: 8,15-10

Milattan Bir Milyon Yıl Önce: "Tarih Öncesi" Filmler

Özlem ÖZ*

"Tarih öncesi" filmler janrı, 1923 yapımı *Üç Çağ* (*Three Ages*) adlı sessiz film ile başlatılıyor. Bu film, bir kadının aşkını her ne pahasına olursa olsun elde etmeye kararlı bir mağara adamının maceralarını konu edinen bir sessiz komedi. Janrın klasiklerinden 1940 yapımı *One Million B.C.*'nin ise, daha sonra pek çok kez tekrarlanacak ve türün tipik özellikleri olarak yerleşecek bazı tarihsel hataları (dinazorlarla insanların aynı çağda yaşaması, mağara adamlarının bugünkü halimiz gibi görünmesi vs.) başlatan film olduğu biliniyor. Filmin popülerleştirdiği bir başka unsur, filmin hikayesini (tarih öncesi hemcinslerimizi hayalimizde canlandırmamızı talep eden) bir arkeoloğa anlattırmak. Bu yönteme bir alternatif ise, filmi günümüzde başlatıp kahramanı zaman makinasına bindirerek tarih öncesi döneme göndermek olabiliyor (örn. *Cavegirl*, 1985).

Aslında, ister dinazorlarla aynı dönemde yaşamak şeklinde tezahür etsin, ister "Ateş nasıl bulundu?", "Erkek egemenliğe nasıl geçildi?" gibi konulara yönelik spekülasyonlarda kendini göstersin, "tarihe sadakat" meselesi tarih öncesi filmlerin belki de en tartışmalı yönü. Örneğin, bu filmlerde genellikle bir romans da oluyor ve çoğunda bu romansın seyri günümüz toplumundaki benzerlerini andırıyor. Ne var ki tarihçiler ve antropologlara göre bu durum oldukça tartışmalı. Tarih öncesi dekorda geçen cinsel kıskançlık temalı bir İtalyan

Three Ages, 1923

* Doç.Dr., Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü. ozlem.oz@boun.edu.tr

seks komedisi (*When Women Had Tails*, 1970) çekilmiş ama “Cinsel kıskançlık her dönemde ve her yerde var mı?” ya da “Cinsellikten utanma duygusu ne zaman başladı?” gibi soruların cevapları henüz netleşmiş olmaktan uzak. Öte yandan, sayıları az da olsa, tarihi gerçeklere sadık olma iddiasında olan tarih öncesi dönem filmleri de yok değil. Bu ender filmlere örnek olarak kaybolan ateşi yeniden elde etme arayışını konu alan *Quest for Fire* (1981) verilebilir. Tarih öncesi filmlere yöneltilen “tarihe sadakat” ile ilgili eleştirilere en ilginç cevap, canlandırma sineması üstatlarından, pek çok dinazora “hayat vermiş” olan Ray Harryhausen’den gelmişti; üstat bu filmleri “profesörler” (ki ona göre zaten büyük olasılıkla sinemaya gitmezler!) için yapmadıklarını söylüyor ve bunların fantastik filmler olduklarını hatırlatıyordu. Bu görüşe göre, dinazorlarla insanlar karşılaşınca (aslında arada 50 milyon yıl gibi bir fark var!) filmler çok daha ilginç oluyor. Benzer biçimde, kadınlar saçları yapılı ve makyajlı olarak kimilerine göre daha hoş ve izlenesi. Hatta, tarih öncesi filmlere kadınların yırtık pırtık, minimum deri giysiler içinde arzı endam etmelerini seyir için gidenlerin sayısının hiç de az olmadığı iddia ediliyor!

Aslında tarih öncesi filmler janrında, “tarih öncesi kadınlar”a özellikle odaklanan filmler de var; örneğin, erkeklerden pek hoşlanmayan ama neslin devamı için birkaç tanesini hazırda bulundurmayı tercih eden bir grup taş devri kadınının enteresan maceralarını konu edinen *Tarih Öncesi Kadınlar* (*Prehistoric Women*, 1953). Bu filmde, ateşi keşfedip, keşfi sayesinde bazı tarih öncesi tehlikeli yaratıkları alteden bir erkek, böylelikle erkek egemenliğini de başlatmış oluyor. 1966 yapımı *Tarih Öncesi Gezegenin Kadınları* (*Women of the Prehistoric Planet*) adlı film ise, tarih öncesi filmler janrı ile bilim kurgunun ilginç bir bileşimini sunuyor. Filmde bir uzay gemisi uzaklarda bir gezegene zorunlu bir iniş yapar. Tang adlı genç bir çocuk dışında bütün mürettebat hayatını kaybeder. Gezegene 20 yıl sonra ulaşan kurtarma ekibinden Linda, Tang ile karşılaşır. Linda ve Tang film boyunca pek çok badireler atlatırlar ve birbirlerine aşık olurlar. Filmin finalinde, kurtarma gemisi gezegenden ayrılırken, Linda Tang ile birlikte kalmaya karar verir; gemidekiler ise, ayrıldıkları gezegene bir isim verirler: DÜNYA.

Aynı bileşim (tarih öncesi-bilim kurgu bileşimi) janrın kült filmlerinden *Horror of the Blood Monsters*’da (1970) da var. (Not: *Vampire Men of the Lost Planet* ve *Space Mission to the Lost Planet* filmin diğer adları arasında). İyi

kabile-kötü kabile ikiliğini tekrarlayan bu filmde kötü kabile vampirlerden oluşuyor (görüp görebileceğiniz en kötü vampir dişleri bu filmde!). Aslında film, vampiriklerle diğer mağara adamlarını karşı karşıya getiren siyah beyaz bir Filipin filmini dönüştürmüş. Nasıl mı? Filmin başına, bir gecede çekildiği söylenen renkli bir "günümüzde vampir saldırıları" kısmı maharetle eklenmiş, filmin arasına da ana karakterlerin vampirlerin kökenini arama saikiyle çıktıkları yolculuğu anlatan kısımlar serpiştirilmiş ve bu kısımlar Filipin filmiyle güzelce kurgulanmış. Böylelikle kahramanlarımız çıktıkları uzay yolculuğunun sonunda tarih öncesi dönemi yaşayan bir gezegene inmiş oluyorlar. Tüm bu ek kısımlar (daha çok iş yapar diye) renkli çekilmiş ve siyah beyaz Filipin filmine yedirilmeleri "sorunu" yaratıcı bir çözümle halledilmiş: Bu gezegende bir atmosfer sorunu var ve radyasyon nedeniyle gezegen bazen kırmızı, bazen mavi, bazen yeşil tonlarda görünüyor. Böylece siyah beyaz film başarıyla monokrom renklendiriliyor. Bu bilim-kurgu/mağara filminde pes dedirten olaylar arasında benim favorim, gezegende yaşayanların su-ateş tabir ettikleri sıvıdan, petrol türevi bir şey olduğunu düşünerek iki bidon (!) alıp uzay gemisini çalıştırdıkları sahne. Filmde absürdlük açısından bununla yarışabilecek bir diğer bölüm, "elektronik seks" sahneleri içeren kısım (Hiç nasıl oluyor diye sormayın, izlemeniz lazım!). Bu kült filmin kanımca en sempatik yanı ise, kötülüğün dünyamıza dışarıdan geldiği fikri.

Aslında "İnsan iyi midir, yoksa kötü mü?" temel sorusu özellikle iyi kabile-kötü kabile ikiliği ile, (Cem Yılmaz yapımı *Arog*'u da dahil edebileceğimiz) tarih öncesi filmlerde oldukça sık tekrarlanan bir tema. Şüphesiz bu soru, psikolojiden felsefeye, dinlere ve çeşitli sanat dallarına kadar pek çok alanda araştırmacıları/ sanatçıları meşgul etti

ve etmeye devam ediyor. (Yeni Sinemacılar'ın *Takva* filminde ana karakterin iyi bir insan olmaya çabalarken delirme noktasına gelmesinin hikayesini izleyeli çok olmadı.) Janrın belki de en ünlü filmi bağlamında bu soruyu daha yakından ele almak mümkün: *Milattan Bir Milyon Yıl Önce* (*One Million Years B.C.*).

Yukarıda bahsi geçen benzer adlı Hollywood filminin (*One Million B.C.*) yeniden çevrimi olarak tasarlanan bu film, 1966 yılı İngiliz Hammer Film Productions yapımı. (Not: 1970 yılında bu filmin *When Dinosaurs Ruled the Earth* adıyla bir devamı çekiliyor. Filmde Raquel Welch yerine Victoria Vetri, Ray Harryhausen yerine ise Jim Danforth görev almış ve seleflerinin düzeyine erişememekle beraber başarılı bulunmuşlar. Konu yine aynı: Dinazorlu bir gelişmiş kabile-barbar kabile hikayesi.) Kanarya Adaları'nda çekilen fantastik tarzdaki film, Ray Harryhausen'in dinazorları ve diğer dev yaratıklarıyla renkleniyor. Film kayalık alanda bir mağarada zor şartlarda yaşayan oldukça vahşi bir kabilenin yaşamından kesitler sunarak başlıyor. Özetle, tam bir 'altta kalanın canı çıksın' kuralıyla var olmaya çalışan bu kabilede güçsüzün, şanssızın pek gözünün yaşına bakılmıyor. Örneğin, bir av sırasında çukura düşen yaşlı bir kabile üyesi kaderine terk ediliyor, yiyecek paylaşımı ve eş seçimi 'savaşları'nı bu kabilede en güçlü olanlar kazanıyor. Filmin konusu şöyle gelişiyor. Kabilede bitip tükenmek bilmeyen kavgalardan birinin ardından kabile üyelerinden Tumak 'oralardan uzaklara' gitmeye karar verip, çöllere düşer. Dev yaratıklarla mücadele etmek dahil pek çok tehlike atlatır. Sonunda bitkin bir halde bir sahile ulaşır ve orada yorgunluktan bayılır. Dev bir kaplumbağa ile savaşlarını galibiyetle bitiren yöre kabilesi onu bulur. Deniz kenarında yaşayan bu kabile, Tumak'ınkine oranla çok daha 'gelişmiş' ve 'uygar'dır. İlkel düzeyde de olsa, bir takım el aletleri yapmayı, basit giysiler dikmeyi, balık avlamayı öğrenmişlerdir. Birbirlerine iyi davranırlar, yiyeceklerini paylaşırlar. Tumak, bakımını üstlenen güzel Loana'nın (Loana'yı canlandıran Raquel Welch bu filmdeki rolüyle ve filmin posterindeki ünlü 'tarih öncesi kadın' pozuyla orta düzeyde tanınan bir sanatçıyken bir gecede herkesin tanıdığı bir yıldıza dönüşmüştü) da yardımıyla kısa sürede toparlanır. Çetin doğa koşullarıyla mücadele içinde olaylar gelişir ve iki kabile birbirinin varlığını keşfeder. Deniz kenarındaki kabilenin ulaştığı düzeyi çekemeyen taşlık alandaki kabilenin haseti kabileler arası bir savaşı tetikler ama son sözü doğa söyleyecektir. Büyük bir volkan patlamasıyla yeryüzü sarsılır. Anlarız ki, bunu fark etmeden/düşünmeden yaşasak da doğanın kendi devasa boyutları ve kuralları karşısında insan aslında minicik bir canlıdan başka bir şey değildir. Filmin sonunda faciayı atlatıp hayatta kalan az sayıdaki insan 'yeni bir yaşam' kurmak için yola koyulurlar. Bu haliyle film, 'İnsan özünde iyi midir yoksa kötü mü?' tartışmaları açısından bakıldığında oldukça zengin ve ilginç bir düşünme zemini sunuyor. Hoş ve naif bir şekilde, "Evet, belki haset, kıskançlık, kötülük var ama çetin şartlarda yaşarken bile iyilikle, dayanışmayla bir hayat kurmak da pekala mümkün" diyor. Hatta burada da bırakmıyor ve dayanışmanın ilerlemeye, gelişmeye yönelik bir üstünlük getirebileceğini de ima ederek bize şunu hatırlatıyor: Bu kadar kötülükle çevriliyken 'insan

aslında iyi midir yoksa kötü mü' sorusunu cevaplarken bazen şüpheye düşsek de, en azından biliyoruz ki insan iyiyi seçebilir; belki de ihtiyacımız olan, hangi koşullarda iyiyi seçme olasılığımızın arttığını daha iyi bilebilmek.

Raquel Welch

Bir dönem popüler olan sinema kartpostallarından...

Londra'nın Tarihini Sinemayla Yazmak

İştar GÖZAYDIN*

Londra'nın sinematik şiiri, şiddetin ve yıkımın kol gezdiği bir zamanda, 1940'larda yazılmaya başlanır. Bir mimar babanın ve bir ressam annenin oğlu olarak 1907'de dünyaya gelen ve eğitimini, kazandığı bir bursla devam ettiği, Cambridge Pembroke College'da tamamlayan Humphrey Jennings, önce aralarında fotoğrafçılık, ressamlık, tiyatro tasarımcılığı gibi uğraşların bulunduğu pek çok işe bulaştıktan sonra 1934'te John Grierson'ın GPO (General Post Office) Film Birimi'nde çalışmaya koyulur. İkinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla GPO Film Birimi, Britanya İstihbarat Bakanlığı'na bağlı propaganda filmi bölümü olarak çalışacak Kraliyet Film Birimi'ne dönüşür; o tarihe kadar yeni işine pek bağlanamamış olan Jennings, bir anlamda yaşamının anlamını bulur: vatansever ama hiçbir şekilde militaristik olmayan, moral yükseltici savaş dönemi belgeselleri yapmak. Öyle ki film yapımcısı Lindsay Anderson, Jennings'i, "Britanya sinemasının şimdiye kadar ürettiği tek şair" olarak tanımlar (1954: 4). Londra'nın görsel şiiri ve tarihi, Jennings'in belgeselleri aracılığıyla yazılır.

1936'da Londra'da açılan gerçeküstücülük sergisini Herbert Read ve André Breton'la birlikte düzenleyen ve pek çok resmi bu sergide yeralan Jennings'in sanatsal ilgisi ve becerisine, antropolojik denilebilecek gözlemcilik merakının[1] da eklemlenmesi, sanatçının belgelediği savaşın

* İstanbul Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü.

1 Jennings, 1937'de antropolog Tom Harrisson ve şair Charles Madge ile birlikte bir sosyal araştırma örgütü olan Mass-Observation (kitle gözlemi)'ı kurar. Oluşumun diğer katılımcıları arasında eleştirmen William Empson, fotografçı Humphrey Spender, kolaj sanatçısı Julian Trevelyan ve ressam William Coldstream ile Graham Bell vardır. Kuruluşun çalışmaları 1960'ların ortalarında sonlanmışsa da 1981'de yeniden faaliyete geçmiştir. Arşivi Sussex Üniversitesi'nde muhafaza edilen oluşumun amacı, 500 eğitilmemiş gönüllünün tuttukları günlükler ya da cevapladıkları açık-uçlu anketler vasıtasıyla, Britanya'daki günlük yaşamı kayıt altına almaktı. Ayrıca araştırmacılara, işyerindeki, sokaktaki ve kamusal toplantılar ve dini törenler gibi faaliyetlerdeki konuşmaları ve davranışları anonim olarak kaydetmeleri için ücret ödenmekteydi.

açıkça propagandasını yapmasına rağmen, asla Leni Riefenstahl'vari olmayan bir estetiğin oluşmasına yol açar; sonuç dolambaçlı ama yumuşak bir anlatıdır. *London Can Take It!* (1940) "*the blitz*"in[2] Londra'daki etkileri üzerine bir kısa filmdir. Anlatıcı olarak İkinci Dünya Savaşı'nın ünlü muhabiri Quentin Reynolds'ın sesi eşliğinde Kral VI. George ile Ana Kraliçe Elizabeth ve bombalanmış Londralıların rol aldığı film, bir öğleden sonra, sakinlerinin işlerinden evlerine dönmekte olduğu Londra sokaklarının çekimiyle başlar. Anlatıcı bu kişilerin dünyadaki en büyük sivil ordunun üyeleri olduğunu izleyicilere anımsatarak, Londra'nın "gece ziyaretçisi" varmadan önce vazife yerlerini almaya hazırlandıklarını ifade eder. Kısa süre içinde Nazi hava kuvvetleri, her gece olduğu gibi, kiliseleri, işyerlerini ve evleri bombalamaya girişir; asırların oluşturmuş olduğu yapılar saniyeler içinde yok edilir. Ancak kısa bir süre sonra Britanyalıları, hiçbir şey olmamışçasına, gündelik uğraşıları içinde görürüz. Joseph Goebbels'in, bombalamaların Britanya'nın morali üzerinde önemli etkisi olduğu yolundaki sözlerine atıfla anlatıcı, bunun ne denli doğru olduğunu ifade ederek Britanya halkının moralinin her zamankinden çok daha iyi olduğunu belirtir. Jennings'in başyapıtı olarak kabul edilebilecek *Listen to Britain* (1942), Leonard Brockington'ın şiirsel ifadesiyle açılır:

> Ben bir Kanadalıyım. Britanya'yı dinlemekteyim. Geceli gündüzlü yaşamının sesini duymaktayım. Yıllar önce Britanya üzerine konuşan büyük bir Amerikalı, savaşın ve çatışmanın fırtınasında onun gizli bir gücü ve savaş topu gibi bir nabzı olduğundan bahsetmişti. Burada sunulan büyük ses gösterisinde siz de o kalp atışlarını duyacaksınız. Zira kocaman bir senfoni içinde meczedilen, savaştaki Britanya'nın müziği. Tarlakuşunun akşam ilahisi, Yaylımateşinin gürüldemesi, Blackpool'daki büyük balo salonunda dans edenler, teçhizatın şakırtıları ve makas değiştiren trenler. Kanadalı askerler nişangahlardaki yuvalarının mağrur anılarını hafızalarında saklamaktalar. BBC bu sergüzeştteki gerçekleri dünyanın her yerine ulaştırmakta. Trompetin özgürlüğe çağrısı, yüce insanların savaş ezgileri. Siz de ben de Britanya'yı dinlerken duyacağımız, muhakkak zafere uygun adım ilerleyişin ilk notaları.

2 Almanca "blitz" sözcüğü sözlük anlamıyla şimşek gibi, hızlı, çok hızlı anlamına gelmekle birlikte savaş terminolojisinde "the Blitz" Britanya'nın İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası tarafından, 7 Eylül 1940'tan 10 Mayıs 1941'e kadar yoğun olarak hava saldırısına ve bombalamaya maruz kalmasını ifade etmektedir. Londra'nın baştan itibaren aralıksız 57 gece boyunca yaklaşık 600 hava aracınca bombalanmasına ilaveten, "the Blitz", ülkedeki pek çok kasaba ve kenti vurdu. Bombalama harekatı sonucu yalnızca Londra'da, 1941 Mayıs sonu itibariyle 43,000 sivil yaşamını yitirmiş ve bir milyondan fazla hane yokedilmiş ya da ciddi surette hasara uğratılmıştı. Jennings'in sinemasında yer vermediği bitkin Londra hakkında bkz. Ackroyd, 2000: 735-750.

Fires Were Started (1943)

Bu sözler dışında film, blitz sırasında bir öğleden sonradan ertesi günün akşamının ilk saatlerine uzanan gündelik yaşamın salt müzikle resmedilmesidir. Londra'daki Ulusal Galeri'de (*The National Gallery*) gerçekleştirilen 13 Haziran 1942 tarihli öğle konseri, gerek mekânın 1940'lardaki halinin gerek savaş esnasındaki durumunun gerekse kent sakinlerinin tavrının sergilenmesi bakımlarından eşsiz bir hazinedir. Jennings'in bu mekândaki Uccelo'nun *San Romano Savaşı* adlı tablosu önünde durarak konseri izleyenlerden birine birkaç saniye odaklanan kamerasının parlaklığı ve şiirselliğinin sayısız örneklerinden bir diğeri de, daha önceki bir sekanstaki duvara asılı kasklar / piyano çalarak şarkı söylemekte olanı izlemekte bulunan başı açık kadınlar / piyanonun yanındaki I. Charles'ın heykeli üçlüsünde görülür. Bir ambulans istasyonunda gece nöbetinde görevli olan kadınlar üzerinde dolaşan kamera aracıyla, her türlü önleme rağmen savaşın korumasızlığını, Britanya tarihinin kellesini yitirmiş bir hükümranıyla da birleştirerek görselleştiren bu denli başarılı bir başka yapıta kolay kolay rastlanamaz sanırım. *Fires Were Started* ya da bir başka adıyla *I Was a Fireman* (1943), *Blitz*'in en şiddetli gecelerinden birinde Ulusal İtfaiye Hizmetleri'ne bağlı olarak 6W/Chelsea alt istasyonunda görev yapan bir itfaiye bölüğünün faaliyetlerinin sinemasal olarak nakledilmesidir. Gerçek profesyonel itfaiyecilerle gönüllülerden oluşan bölüğün elemanlarının

rol aldığı 70 dakikalık ve çok gevşek bir örgüye sahip bu kurgusal belgeselin mekânlarının bir kısmı Shadwell Rıhtımı ve yakınındaki Pennington Sokağı'dır. Humphrey Jennings, İkinci Dünya Savaşı'nın Londra'sının tarihini bu kez de doğu yakasına yerleştirdiği bu görsel öyküde yer alan, Thames'in üstünden göklere yükselen alevlerle yazmış olur.

Bu tarihlerde Britanya'da savaş dönemi propagandası yapan sinema yapıtları boldur. Laurence Olivier de, Shakespeare'in 1415 tarihli Agincourt Savaşı'nı konu alan *V. Henry* adlı oyunu vasıtasıyla bu faaliyete katkıda bulunur. O tarihte 37 yaşındaki Olivier'nin hem yapımcılığını hem yönetmenliğini yapıp, hem de başrolünü oynadığı *V. Henry*'nin (1944) Londra'nın tarihinin sinemasal kurgusu bakımından ilginçliği, başta Globe Tiyatrosu olmak üzere kentin 1600'lerdeki halinin resmedilmesidir.

Savaş sonrasında, yani 1940'ların sonlarıyla farklı türler de Britanya sinemasında görülmeye başlar; Robert Hamer'ın *Kind Hearts and Coronets* (1949) kara komedi/gerilim olarak adlandırılabilecek *genre*'ların en iyi örneklerinden biridir. Filmin adı, Alfred Tennyson'ın 1842 tarihli *Lady Clara Vere de Vere* adlı şiirinden ödünç alınmadır: *Kind hearts are more than coronets, And simple faith than Norman blood* (İyi kalpler taçlardan üstündür; katıksız inancın Norman kanından üstün olduğu gibi). Filmin, aristokrat d'Ascoyne ailesinin atadan kalma malikanesi olan Chalfont'taki sahneleri dışında (kullanılan mekân aslında Maidstone, Kent'teki Leeds Şatosu'dur) neredeyse tamamen Londra'da geçmesine karşın şehir filmde pek görülmez; ancak yazılmakta olan tarihine sıkça göndermeler yapılır. Britanya'daki sınıf sistemi hakkındaki eğlenceli ve fakat gayet zekice iğneleyici bu komedide, d'Ascoyne'lara mensup annesi kendi sınıfı dışında bir yabancıyla (İtalyan bir opera şarkıcısı ile) evlendiği için ailesi tarafından reddedilen bir gencin, dükalığı ele geçirmek için kendisinden önce gelen ve biri kadın olmak üzere her bir karakterin Alec Guiness tarafından canlandırıldığı (ailenin başka şekilde ölen iki ferdi de dahil olmak üzere) altı varisi öldürmesi hikâye edilir. Öykü, 1901–1910 arasındaki Kral VII. Edward dönemine yerleştirilmiş olmakla birlikte, savaş sonrası Britanya toplumunun farklılaşmakta olan değerlerini yansıtır; bu arada Londra'nın da kentsel değişimleriyle sosyal tarihi yazılır. 18. yüzyılın başlarından itibaren, orta ve üst-orta sınıfların ikametgâh olarak tercih ettiği mekânlardan biri West End'dir; ki buradan kasdedilen Hyde Park'ın doğusunda kalan Mayfair ve öykünün anlatıcısı Louis Mazzini'nin bir kademe sınıf atladıktan sonra taşındığı St. James gibi mahallelerdir. Louis, iflas etmekte olan ve Hyde Park'ın kuzeyinde kalan Bayswater'da oturan Lionel'ın 'parkın yanlış yerinde' yaşamayı seçtiğini ifade eder; diğer bir anlatımla Lionel her anlamda yeni çağın mağlubudur. Kadınlara oy verme hakkının tanınması için mücadele veren Lady Agatha d'Ascoyne'ın el ilanlarını şehre saçmak üzere balonla havalandığı park da Hyde Park'tır. Louis'in, Lady Agatha'nın balonunu okla vururken mırıldandığı, "I shot an arrow in the air, she fell to earth in

Night and the City (1950)

Berkeley Squ-are[3] (Havaya bir ok fırlattım, (o/Agatha) Berkeley Meydanı'na düştü)" sözlerindeki Hyde Park'a birkaç sokaklık mesafedeki mekân, Londra'da 1700'lerin ortalarında oluşan düzenli, ortası yeşillikli ve etrafı ikametgâhlardan müteşekkil, en 'nezih' meydanlardan biridir; günümüzdeki halinde bir tarafında Bentley ve Rolls Royce diğer tarafında binlerce yıllık tarihi eserlerin satıcısı antika galerileri ile bu niteleme belli ki kimilerince hâlâ benimsenerek sürdürülmektedir. Londra'nın ve Britanya'nın siyasi iktidarının bin yılı aşkındır kalbi olan Westminister'ın tüm gotik haşmetiyle, Louis'in 10. Chalfont dükü olmasından sonra yargılanmayı sağladığı Lordlar Kamarası'nın mekânı olarak boy göstermesi de boşuna değildir.

Savaş sonrasındaki Londra'nın en iyi görüldüğü filmlerden biri, Jules Dassin tarafından yönetilmiş bir kara film olan *Night and the City* (1950)'dir. Hırslı, kendi deyimiyle "biri" olmaya çalışan, filmdeki karakterlerden birinin nitelemesiyle 'sanatı olmayan bir sanatçı' ve sevimli dolandırıcı Harry Fabian'ın başarılı ve zengin olabilmek için sonunda yaşamını yitirmesine yol açan olaylar dizisi büyük ölçüde Soho sokaklarında geçer. Soho, Londra'nın gece yaşamının West End'deki ünlü eğlence merkezidir. Filmde, savaş sonrası Londra'sındaki yeraltı dünyasının ileri gelen isimlerinden biri olarak greko-romen güreş karşılaşmalarının/gösterilerinin kendisinden sorulduğu Kristo[4]

3 Bu sözler, Longfellow'un "The Arrow and The Song" adlı şiirindeki "*I shot an arrow in the air, it fell to earth I know not where* (Havaya bir ok fırlattım, bilmem dünyanın neresine düşer)" mısralarının parodisidir.

4 "Büyük Gregorius" lakaplı ünlü bir eski greko-romen stili güreş şampiyonu olan babasının, yaşamını yitirirken tekrarlamasıyla ön adını seyircinin öğrendiği bu gangstere, klasik Yunan mitolojisinde tanrıların habercisi olmanın yanında hırsızların da tanrısı olan Hermes'in adının verilmesi filmin pek çok zekice ve hoş ayrıntılarından biridir.

Blowup (1966)

vasıtasıyla bu dönemde aslen Yunanlı olan bir organize suç pazarının mevcudiyetinin ima edildiği akla gelse de, böyle bir olguya başka hiçbir kaynakta rastlanmaz; ancak bu durum daha ileriki dönemlerde öne çıkacak göçmen asıllı suç örgütlerinin kurgusal bir ilkini oluşturur. Dassin, St. Paul Katedrali, Westminister, Piccadily Meydanı gibi Londra'nın simgesi haline gelmiş mekânları olduğu kadar, savaş sırasında oluşmuş ve daha henüz tümüyle kaldırılamamış yıkıntı alanlarını ve Embankment ile çeşitli köprüleriyle Thames ırmağını da filmde başarıyla kullanır.

Müzik, sinema ve modadaki değişimlerle Londra, 1960'ların gençlik kültürünün merkezine yerleşir. Harold Wilson liderliğindeki İşçi Partisi iktidarı tüketimde bir patlamanın ve eşcinsellik ile kürtajın yasallaşması gibi kimi sosyal içerikli yasama faaliyetlerinin görüldüğü bir dönemdir. Kısmen *Time* dergisi tarafından yaratılan "Swinging[5] London" imgesi filmlerde kentin çokça yer almasına yol açar. Britanya'nın başka yerlerinde yaşayanlarca, bu özellikleriyle imrenilen ve özenilen kent bir yandan da ürkülen bir mekândır. Keith Waterhouse'un tiyatroda sahnelenen, John Schlesinger tarafından 1963'te filme çekilen, daha sonradan da televizyona uyarlanan ve müzikal haline getirilen romanı *Billy Liar!*'ın 19 yaşındaki kahramanı Billy Fisher, yaşamakta olduğu hayali Yorkshire kasabasından, ailesinden ve çevresinden çok sıkıldığından bir fantezi dünyasına sığınmış olmakla birlikte, sonunda Londra'ya gitmeye cesaret edemeyip biletini almış olduğu treni göz göre göre kaçırıp evine döner. Film, Britanya taşrasında 1960'ların başındaki inşaat furyasını, savaş sonrası hala devam eden yeniden yapılanmayı göstermesi bakımlarından da ilginçtir. Michelangelo Antonioni, *Blowup*'ında (1966), bir

5 Sözlük anlamıyla, 'sallanan, salınan, kuvvetli, etkili, ritmik, canlı, hareketli' anlamına gelen "swinging" sözcüğü bir yandan da bu dönemde de popülerliğini sürdüren dans türü *swing*'e bir yollamadır.

I'll Never Forget What's'isname
(Michael Winner, 1967)

cinayet vakasına bulaşan fotoğrafçı kahramanının çalışmaları, alışkanlıkları ve davranışlarını, *Swinging London* karakterlerini en fazla fotoğraflayan sanatçılardan olan David Bailey'den esinlenerek kurgular. Filmin parkta geçen sahneleri Londra'nın güney-doğusundaki Charlton-Maryon Park'ta çekilmiştir; fotoğrafçı Thomas Hemmings söz-konusu esrarengiz kadını Regent Street'te görerek takibe geçer. Yönetmen ve yapımcı Michael Winner'ın *I'll Never Forget What's'isname* (1967) adlı filminde düş kırıklığına uğrayan reklamcı kahramanı Andrew Quint, patronu Jonathan Lute'a isyan ederek ödülünü Thames'in sularına bırakıp *Swinging London*'a sığınır. Michael Winner'ın *The Jokers* (1967) adlı komedisinde de *Swinging London* mekânları çokça kullanılır.

Britanya sinemasında 1960'lar, Londra'nın farklı kısımlarının da filmlere damgasını vurmaya başladığı bir dönemdir; böylelikle öne çıkmaya başlayan kimi meseleler de sosyal tarih içinde yerlerini almaya başlar. Kentin doğu yakasındaki yaşamın ilk görüldüğü filmlerden biri James Clavell'in 1967 tarihli *To Sir, with Love*'ıdır. E. R. Braithwaite'in aynı adlı yarı-otobiyografik romanından uyarlanan filmdeki sosyal ve ırk bazlı meseleler romana nazaran çok daha yumuşatılmıştır; ağırlıklı olarak beyaz öğrencilerin okuduğu bir ortaöğrenim kurumunda, çok daha nitelikli olmasına rağmen öğretmenlik yapmak durumunda kalan bir siyah kişi vasıtasıyla film ister istemez ırksal sorunlara değinir ve fakat ergenlik çağı öfkesiyle başa çıkabilme becerisine yoğunlaşır. Öğrencilerin filmde kullandığı dil muhtemel aslına göre çok daha az küfür ve argo içerir; kimilerinin aile ortamlarındaki haşin koşullara yer verilmekle birlikte, o dönemin East End'inin sokak yaşantısındaki şiddetten hiç bahsedilmez. Buna karşılık, Nell Dunn'ın 1963 tarihli, kentin güneyinde yer alan Clapham Junction yakınlarındaki Battersea sanayi bölgesi gecekondularının yaşamını konu alan romanı *Up the Junction*'ı 1968'de filme uyarlayan Peter Collinson metne çok daha sadık kalır. Gündelik dilin

kullanıldığı filmde, küçük çaplı hırsızlıklar, cinsel ilişkiler, hırdavatçı gibi dükkanların arka odalarında gerçekleşen kürtajlar o döneme kadar sinemada pek görülmediği şekilde ele alınır; ancak yine de bugünden bakıldığında filmin dilinde bir "masumiyet" mevcuttur. Film, başlarında özel şöförün kullandığı Rolls Royce'un içinde gördüğümüz varlıklı aile kızı Polly'nin yapmacıklı ve riyakâr bulduğu yaşam tarzından kaçıp, kendini nehrin öbür kıyısındaki işçi sınıfı koşullarında var etme çabasını hikâye eder; oysa burada bulduğu erkek arkadaşının sözleriyle "oradaki herkes bulunduğu yerden kaçmaya, paranın sağlayacağı başka koşullara ulaşmaya çalışmaktadır".

Alfred Hitchcock'un *Frenzy* (1972) adlı filmi, kameranın Tower Bridge'e doğru yaklaşmasıyla Thames nehrinin izlendiği enfes bir panaromayla açılır. Bugünkü gözün kentte görmeye alıştığı hemen hemen hiçbir bina bu tarihlerde henüz yoktur. Westminister Köprüsü'nün güney kısmının dibindeki Belediye binasının önünde basın toplantısı yapmakta olan görevli, Londralılara Thames'in sularının temizlenmesiyle ilgili projeyi müjdelemektedir (Hitchcock'un lezzetli ironik dilinin bu filmde de mevcut pek çok örneklerinden biri tam bu sırada, yani temiz nehir müjdesi esnasında Thames kıyılarına vuran kadın cesedidir). Gerçekten de kentte 1960'lara dek yaşayanların alıştığı nehirden yayılan ağır koku, girişilen arıtma projeleri sayesinde 1970'lerden sonra kaybolur. Filmin büyük bir kısmı da, o tarihlerde hala meyva/sebze ve çiçek halinin bulunduğu ve Hitchcock'un çocukken yaşamış olduğu Covent Garden'da geçer; kısa bir bölümde ise Hyde Park'ın kuzeyindeki Bayswater Road'da birtakım mekânlar görülür. Parkın 1940'larda burun kıvrılan kısımları da artık talep gören, 'nezih' mahallelere dönüşmüştür.

1979'ta Muhafazakâr Parti lideri olarak iktidara gelen ve Britanya'nın ilk kadın başbakanı olan Margaret Thatcher döneminin ilk yılları, Hanif Kureishi'nin *London Kills Me* (1991) adlı filminde, Batı Londra'da yaşayan bir grup evsiz uyuşturucu bağımlısının ve çoğu göçmenlerden oluşan çevrelerindekilerin öyküsünün geri planını oluşturur. 1980'ler ırka dayalı gerilimlerin Londra'da gittikçe artan bir şekilde hissedildiği de senelerdir. 1948'de Windrush gemisiyle Jamaika'dan iltica etmiş olan 492 mülteciyle başlayan kentin Karayip adaları ve Afrika kökenli siyah nüfusuna polis güçlerince gerekçesizce durdurma ve arama yetkisi tanıyan hukuki uygulamalar ve sosyal baskılar, ilki Nisan 1981'de, ardından Eylül 1985'te, en yakında da 1995'te görülen Brixton ayaklanmalarına yol açar. Brixton, kentin güney batısında, halen de Afrika ve Karayip Adaları kökenli nüfusun yaklaşık dörtte birinin yaşadığı bölgedir. 1981'de hükümet tarafından görevlendirilmiş Lord Scarman tarafından hazırlanan ve polis güçlerinin kurumsal olarak ırkçı olduğu sonucuna varan rapor ve benzeri gayretlere rağmen sürdürülen siyasalar özellikle 1992'de kendisi de Brixton'da yetişmiş olan John Major'un başbakan olmasıyla değişmeye yüz tutmuşsa da, bireysel boyutta da olsa bu bölgede terör sürer: 17 Nisan 1995 günü neo-nazi David Copeland'ın Electric Caddesi'ne bıraktığı çivi bombasının patlamasıyla 50 kadar mahalle sakini

ağır yaralanır (Haziran 2000'de altı ayrı müebbet hapis cezasına çarptırılmış olan bu kişi Doğu Londra'da ağırlıklı olarak Hint ve Bengladeş kökenli hemşehrilerin yaşadığı Brick Lane semti ile Soho'da büyük ölçüde eşcinsellerin devam ettiği Amiral Duncan barını da bombalamıştır). Ayaklanmalara yol açan sürtüşmeler ve yaklaşmakta olan çatışmaların ipuçları Franco Rosso'nun Brixton'da geçen Babylon (1980) adlı filminde açıkça görülür.

1980'li yıllarda yapılmış olan ve ırka dayalı sürtüşmelerle eşcinsellikten kaynaklanan meselelerin birbirine karıştığı çok başarılı ürünlerden biri, Hanif Kureishi'nin senaryosunu yazmış olduğu, Stephen Frears'in *My Beautiful Laundrette* (1985) adlı yapıtıdır. Pakistan kökenli bir gazetecinin oğlu olan Omar ile çocukluk arkadaşı Johnny vasıtasıyla Londra'daki Pakistan kökenli vatandaşlar arasındaki karmaşık ilişkiler, dinsel kültür, eşcinsellik, ırkçılık, Thatcher dönemi siyasal, sosyal ve ekonomik siyasalar çok başarılı bir sinema diliyle anlatılır. Yine 1980'li yıllarda yapılmış olan ve senaryosu ile yönetmenliği Neil Jordan'a ait 1986 tarihli *Mona Lisa*'da dönemin Londra yeraltı dünyası hikâye edilir. Bu dünyada da değişmekte olan değerler, eskinin temsilcisi olarak kurgulanan ve içinde bulunduğu zamanlara uyum sağlayamayan George ile para hırsıyla yanması ve hiçbir değer tanımazlığıyla 1980'lerin temsilcisi olarak tanımlanan Dinny Mortwell karakterleri vasıtasıyla aktarılarak yine Thatcher dönemi siyasaları ve değerleri vurgulanır. Derek Jarman da *The Last of England* (1987) adlı yapıtında bu dönemle geldiğini ifade ettiği değer yitirimlerini Londra ve Belfast görüntüleriyle aktarır.

1980'lerle birlikte Londra'nın sinemada o zamana değin fazlaca yer almamış bir diğer bölgesi, kuzeyi görülmeye başlar. Bruce Robinson'ın yönetmeni olduğu ve 1969'da geçen *Withnail & I'ın* (1986) asıl mekânı Camden Town'dur ve fakat bu taraflardaki Regent's Park ve içindeki Hayvanat Bahçesi de görünen mekânlardandır. Mel Smith'in senarist Richard Curtis'le çalışmaya başladığı ilk romantik komedi olan *The Tall Guy*'ın (1989)

Happy Go Lucky (2008)

anlatıcısı Dexter King de Camden Town'da yaşamaktadır. Başarılı bir meslek kadını olan siyah göz doktoru Hortense Cumberbatch'in biyolojik annesini bulmak üzere giriştiği sergüzeşt neticesinde alt sınıf beyaz Cynthia Purley'e ulaştığı Mike Leigh'in filmi *Secrets and Lies*'da mekân (1996) Whitehouse Way, Southgate'tir. Mike Leigh'in bir diğer filmi *Happy Go Lucky*'de (2008) de mekân yine Camden Town'dur; bir sahnede Londra'nın buradan alınmış, Thames'in de içine katıldığı enfes panoromik bir fotoğrafında kentin son yıllardaki tüm yapılanmaları görülebilir. Ayrıca film, Londra'nın ve aslında Britanya'nın İkinci Dünya Savaşı sonralarından beri yaşama geçirmeye çalıştığı çokkültürlülük projesinin 2000'lerin ilk on yılı sonlarına yaklaşırken dahi bazıları için hala ne denli kabul edilebilir olmadığının yansıtılması bakımından da önemlidir: Eddie Marsan tarafından harikulade bir oyunculukla canlandırılan Scott karakteri Poppy'e attığı tiratlarda bu hususta muhtemelen pek çok benzeri tarafından hissedilenleri/düşünülenleri açıkça ifade eder.

1990'ların başlarının en ilginç yapıtlarından biri, Patrick Keiller'ın *London* (1992) adlı filmidir. Yedi sene içinde bir kentin olumsuza doğru ne denli değişebileceğinin yarı belgesel türüyle anlatıldığı filmde Heathrow'a yakın çirkin konutlardan Thames'in altından MI5 binasıyla MI6'yı bağlayacak geçitlere harcanan kamu gelirlerine, Conan Doyle'nin eserlerindeki Vauxhall kullanımından kentin tapınaklarıyla dış mahallelerine, oradan parklarına, edebi anlarına, ritüellerine uzanan çok başarılı bir fotoğrafik anlatı izlenir. Mekân Londra kadar, yıl 1992 de John Major'ın yeniden başbakan seçilmesiyle, IRA bombalamalarıyla ve Windsor ailesindeki ilk çatırdamalarla filmin başrolündedir. Jonathan Harvey'nin *Beautiful Thing* (1993) adlı filmi, eşcinsel bir çift vasıtasıyla kentin güneydoğusunda yer alan işçi mahallelerinden Thamesmead'in savaş sonrası sosyal konutlarındaki yaşantıları sinemaya sokar.

Roger Michell'in yönetmenliğini yaptığı 1999 tarihli romantik komedi Notting Hill, kentin batısında kalan bu mahalleyi ve pazar yeri Portobello Road'u meşhur eder. Woody Allen, *Match Point* (2005) adlı filminde Londra'nın Notting Hill, Belgravia, Chelsea, St James Park ve Tate Modern gibi mekânlarda geçen üst gelir gruplarının yaşantılarını aktarmaya çalışır.

Londra sakini farklı etnik kökenli grupların kendi içlerinde ve farklı cemaatlerle olan ilişkileri, sürtüşmeleri ve çatışmaları romantik komedilerden gerilim türüne kadar sinemanın pek çok ürününe konu olur. Gurinder Chadha'nın yönetmenliğini yaptığı romantik komedi *Bend It Like Beckham* (2002) Heathrow yakınlarında yaşayan Pencap bölgesi kökenli Sih inancına mensup Bhamra ailesinin kızı Jesminder (Jess)'in futbol tutkusu vasıtasıyla geleneksel değerler, farklı etnik/dinsel gruplar arası ilişkiler, eşcinsellik gibi meselelere mizahi ve yumuşak fakat oldukça başarılı bir dille değinir. Stephen Frears, *Dirty Pretty Things* (2002) adlı filminde Londra'da yaşayan kaçak göçmenlerin maruz kaldığı yasadışı organ nakli faaliyetlerini konu eder. Senaristi ve yönetmeni Anthony Minghella olan ve bir İngiliz mimarla Bosna-

Hersekli göçmenin aşk hikâyesinin anlatıldığı *Breaking and Entering* (2006), ağırlıklı olarak King's Cross civarında geçer; Amira South Hampstead'daki Rowley Way'de yaşar ve kentin Primrose Hill, Camden Lock Market, Hackney Wick ile Muswell Hill'deki Alexandra Palace gibi mekânları fimin çeşitli sahnelerinde görülür. David Cronenberg, *Eastern Promises* (2007) adlı filminde, tarzı haline gelmiş sert anlatımıyla bu dönemin Britanya'sındaki Rus Mafyası'nın faaliyetlerini anlatır; filmin Londra'da geçen kısımlarında Thames kıyılarından kuzeye doğru yeralan Finsbury'deki hamamlara kadar çeşitli mekânlar kullanılır.

2000'lerin ilk on yılı sonlarına yaklaşırken Londra, tüm sınıfsal, etnik, dini, cinsel kimlikler arasındaki sürtüşmelere ve yer yer çatışmalara rağmen yine de bir dünya şehri olabilmenin koşullarının en fazla sağlanabildiği mekânlardan biridir ve sinema bu gelişmeler bakımından kimi zaman olgu sonrası birer yansıtma kimi zaman da hazırlayıcı öğe olarak işlev gören çok önemli bir araç olmayı sürdürmektedir.

Kaynakça

Ackroyd, Peter (2000) *London: The Biography*. Londra: Vintage.

Anderson, Lindsay (1954) "Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings", *Sight and Sound*, 23 (Bahar), s. 4.

Bir dönem popüler olan sinema kartpostallarından...

Türkiye'de Sinema-Müzik İlişkilerine Bir Bakış

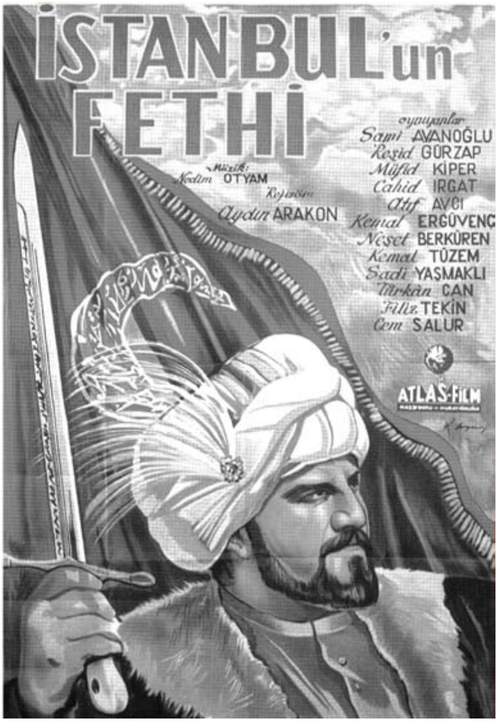
Murat MERİÇ[*]

Günümüzde bir filmi tanıtan ve sattıran etkenlerden birisi müziği... Filmin kilit sahnelerinden birinde çalınan şarkı bir anda popüler olabiliyor. Sinemanın memlekete girişini takiben yapılan müzikli filmlerden bu yana Türkiye'de sinema-müzik ilişkisinin nasıl yürüdüğünü merak ettik; gözümüzü geçmişe çevirdik ve önümüze üç hat çıktı: "Şarkılı filmler", "şarkıcılı filmler" ve "filmli şarkılar" ya da "şarkı filmleri"… 1930'larda tanışan, 1940'larda birbirine alışan, 1950'lerde kaynaşan, 1960'larda seviyeli bir ilişkiyi sürdüren ve 1970'lerde doludizgin bir aşka yelken açan Yeşilçam-Unkapanı piyasası, 1980'lerden sonra profesyonel bir ilişki içine girdi. İşbu yazının konusu, o profesyonelliğin hemen öncesi…

Filmlerde müzik kullanımının tarihi neredeyse memlekete sinemanın giriş yıllarına kadar uzanıyor. İlk konulu filmlerin ekseriyetle operetlerden uyarlanmış olması, bunun baş sebebi. Gogol'un *Müfettiş*'inden uyarlanan *Arif'in Hilesi*, 1872 tarihli. İlk özgün yerli operet kabul edilen *Leblebici Horhor Ağa*'nın tarihi ise 1876. Birbirine bu kadar yakın tarihlerde "keşfedilen" iki sanatın bu kadar iç içe girmiş olması şaşılacak bir şey değil. Lakin bu buluşmanın yıllar sonra, imparatorluktan cumhuriyete dönüşümün tamamlanmasını takiben gerçekleşmiş olması enteresan. Bu yıllarda film izlemek için alınan biletlerle klasik müzik konserlerinin bedava izleniyor oluşu, sinema-müzik ilişkisi açısından tuhaf bir örnek ama "film müziği" bahsine katkısı yok. Kimi sessiz filmleri piyanolarıyla müziklendiren (Ahmet Adnan Saygun gibi) kimi bestecilere rastlıyoruz ancak bunlar da tek seanslık gösterimlerden ibaret. Dolayısıyla memlekette film müziği bahsini operet filmleriyle başlatmak yanlış olmayacak.

1950'de filme alınan *Lüküs Hayat* (Ö. Lütfi Akad, 1950), operet filmlerine verilebilecek geç ama bilinen bir örnek. 1930'lu yıllarda, bizzat Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Leblebici Horhor* (1933), *Cici Berber* (1933) ve *Karım Beni Aldatırsa* (1933) gibi "şarkılı" operet filmlerine rastlıyoruz. Filmler, radyoda alaturkanın yasaklandığı döneme denk gelmiş olduğu

* Müzik yazarı



için müzikler bir hayli değişik: Yerellik, alaturka nağmeler ve söyleyişteki işve yerini Batılı bir tarza bırakmış. Kimi filmler Hasan Ferid Anlar, Cemal Reşit Rey gibi bestecilerce müziklendirilmiş. Bunların özgün müzikler olduğunu, bir çığır açtığını söyleyemiyoruz. Bu filmlerde seslendirilen şarkıların plaklara aktarılıyor oluşu ise, dönemin taşplak piyasasını hareketlendiren bir durum. Ancak plak etiketlerinde filmin adı yazılmaya başlamamış, plaklar filmlerle eşzamanlı yayınlanmıyor; dolayısıyla bunları resmi film şarkısı[1] örnekleri olarak görmek çok da doğru değil.

1951 tarihli *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon), özgün film müziği dönemini başlatan film. Ancak öncesinde plak piyasasıyla film piyasasının buluştuğu başka bir durum var: Mısır filmleri... İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde başlayan Mısır filmleri furyası, yerli film üretiminin henüz gelişmemiş oluşu nedeniyle giderek yaygınlık kazandı. Filmlerin konularının coğrafya ve kültür itibariyle bize yakınlığı bunun başlıca nedenlerinden. Ama önemli nedenlerden birisi, izleyicinin, kendi kulağına yakın gelen ezgileri bu filmlerde duyuyor oluşu. Radyodaki alaturka yasağının sürdüğü yıllar bunlar ve bu tarzda şarkıları dinlemek için yapılabilecek iki şey var: Evdeki radyonun kulağını bükerek istasyonu Arap radyolarına ayarlamak ya da şarkılı Mısır filmlerini izlemek… Bu, giderek vazgeçilmez hale gelince, İçişleri Bakanlığı İstanbul'daki Film Kontrol Komisyonu'na başvuruda bulunarak Mısır filmlerinin gösteriminin bazı illerde yasaklanmasını istedi. Mısır filmleri Türkçe dublajlanırken, filmdeki şarkılar da kimi zaman adapte edilerek, kimi zamansa tamamen yerli bestelerle değiştirilerek çeşitli sanatçılar tarafından okundu. 1938'de gösterime giren *Aşkın Gözyaşları* (*Domu' al-hubb*) (Muhammad Karim, 1936), şarkıları Türkçeleştirilen ilk film. Hafız Burhan'ın okuduğu şarkılar "Aşkın Gözyaşları filminden" ibaresiyle piyasaya sürüldü ve plakları çok sattı. Film adının kullanıldığı ilk plaklar bunlar; dolayısıyla ilk resmi film şarkısı ürünleri. Sadettin Kaynak, bu filmlerin çoğunu müziklendiren besteci. Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar gibi isimlerse filmlerdeki şarkıları

1 "Film şarkısı" kalıbını "soundtrack" karşılığı kullanmayı tercih ediyorum. Kelime olarak karşılamasa da fikir olarak durumu anlattığı muhakkak.

seslendiriyor. İlerleyen zamanda bu isimleri kimi filmlerin başrolünde görmek de mümkün olacak. Bu durum, 1970'lerdeki "şarkıcılı filmler" döneminin ilk habercisi.

1948'de yerli filmler lehine yapılan vergi indirimi nedeniyle, 1940'ların sonunda Mısır Filmleri etkinliğini yitirdi.[2] Bu teşvikten cesaret alan sinemacılar gözlerini Anadolu'ya çeviriyor ve o dönemde köy hayatını anlatan filmler yapılmaya başlanıyor. Aşık Veysel gibi isimlerin filmlere konu olduğunu, Aşık İhsani, Malatyalı Fahri Kayahan gibi ozanların da bu dönemde filmlerde rol aldığını görüyoruz.

1950'ler, köy filmleri dışında melodramların da gündeme geldiği yıllar. Ekseriyetle popüler romanlardan uyarlanan bu melodramlar, dönemin ünlü bestecilerince müziklenmiştir. Ancak bunlar özgün besteler değil, daha ziyade filmin çekimi bittikten sonra montaj aşamasında stüdyoda üzerine çalınan şarkılardan ve bir kısım uyarlamalardan ibarettir. Filmlerde şarkı kullanımı ve bu şarkıların plaklara aktarılması, bu dönemde giderek olağan hale gelmiş, şarkılar filmin gösterime girdiği dönemlerde taşplaklar üzerinde piyasada yerlerini almıştır. Pek çok şarkıdan söz etmek mümkün elbette ama tek bir şarkının adını analım, bu bahsi kapatalım. Münir Nurettin Selçuk'un çok tutulan "Otomobil" şarkısı, aslında bir film şarkısıdır.

Özgün film müziği döneminin 1950'lerin başında başladığını belirtmiştik: Nedim Otyam'ın *İstanbul'un Fethi* için yaptığı müzik, memlekette bir film için yapılan ilk özgün beste olarak anılır. 1955'de ise bir Hint filmi olan *Avare* (Raj Kapoor, 1951) gösterime girer. Raj Kapoor'un yönettiği ve Nargis'le başrolünü paylaştığı film, Mukesh tarafından seslendirilen şarkılarıyla da büyük sükse yapar. "Avara Mu" (orijinal adı: Awara hoon), ilerleyen yıllarda da etkisini sürdürecek, pek çok sanatçı tarafından Türkçeleştirilerek plağa okunacak, şarkının orijinali de her fırsatta yeniden gündeme gelecektir.

Avare filmini ve filmin halk arasında tutan şarkısını bir milat olarak algılamak yanlış olmayacaktır. Film – şarkı ilişkisini bir anda gündeme getirmesi bir yana, giderek gelişen plak piyasasını da "uyandıran" bir hamledir bu: Yapımcılar henüz filmlere "şarkılarını tanıtma fırsatı" olarak bakmaya

Çeşitli firmalarca yayınlanan "Avare Mu" plağı.

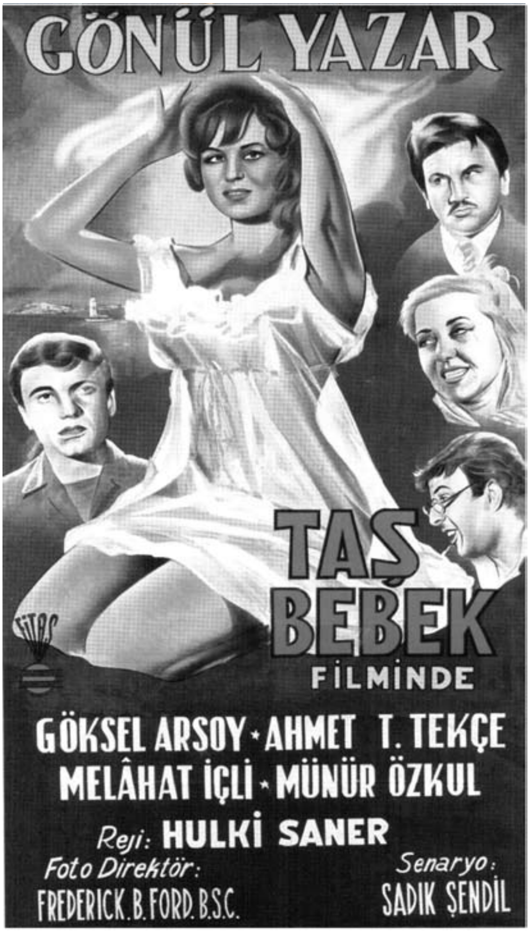
2 Bu yeni düzenlemeyle, yabancı film gösteren sinemacılar 100 liralık bir biletin 41 lirasını belediyeye öderken, yerli film gösterenler ise yalnızca 20 lira ödüyorlardı.

başlamamış, lakin filmlerde şarkılar "Avare"nin ardından piyasa düşünülerek seçilmeye başlanmıştır. Popüler şarkıların filmlere yerleştirilmesi de bu dönemde hız kazanır. 1950'ler ve 1960'lar, her alanda ve her anlamda bir geçiş dönemidir. Türkiye tek parti iktidarından çok partili döneme geçerken, Batı müziği popüler olur, alaturka giderek bu forma uydurulur, halk müziğinden aranjelerle "Anadolu-pop" adını taşıyan tür ortaya çıkar. Sinemada da "yeni sinema" dalgasının esmeye başladığı dönemdir bu. Melodramlar ve şarkılı filmler alabildiğine artarken sosyal sorunları dile getiren gerçekçi filmler de sinemalarda birbiri ardına gösterime girer. Film müziği çalışmaları hızlanmış, filmler için özgün müzikler üretilirken şarkıcılı filmler de artmıştır. Zeki Müren, bu dönemin yıldızıdır: 1953'te *Beklenen Şarkı*'yla (Sami Ayanoğlu, 1953) başlayan film macerası, *Son Beste* (1955), *Berduş* (1957), *Kırık Plak* (1959), *Hayat Bazen Tatlıdır* (1962), *Bahçevan* (1963), *Hep O Şarkı* (1965), *Düğün Gecesi* (1966) gibi filmlerle sürmüş ve Zeki Müren 1960'lı yılların yıldız oyuncularından biri olmuştur. Filmlerde söylediği şarkılar zaman zaman filme bir konser havası katsa da bunlar çok tutulmuş, plakları çok satmıştır. Taşplak döneminin kapanması, daha kolay üretilebilir olan 45'lik plakların piyasaya girmesi ve bunların alım gücünün daha fazla olması, film-plak ilişkisini güçlendirmiş, Zeki Müren bu ilişkide önemli bir katalizör olmuştur.

Batı müziğinin popüler olması, film piyasasının, bu alanda ün yapmış sanatçılara da gözünü dikmesine neden olmuştur. Dönemin en büyük yıldızı Erol Büyükburç, ilk filmi *Plajda Sevişelim*'i 1964'te çevirmiş, *Kızılcıklar Oldu mu?* (1967), *Gençlik Türküsü* (1967), *Yasemin'in Tatlı Aşkı* (1968), *Berduş* (1969), *Öp Beni* (1970), *Avare Aşık* (1970) gibi filmleriyle ve bu filmlerde seslendirdiği şarkılarla ününe ün katmıştır. Erol Büyükburç, 45'lik döneminde bir ilke imza atmış; filmlerde seslendirdiği şarkıları plağa alırken kapaklarında filmin afişini ve bilgilerini de kullanmıştır. Tam bu dönemde filmlerde şarkıları kullanılan Nesrin Sipahi, Semiramis Pekkan gibi popüler isimler de film afişlerini kapaklara taşır. Film afişlerinde de tersine bir bilgi vardır: Şarkıları seslendiren şarkıcının adı afişe girmiş, bu da insanları salonlara çeken et-

kenlerden biri haline gelmiştir. Dönem "şarkılı filmler" dönemidir ve filmde şarkıya giderek artan ilgi bunun "şarkıcılı filmler" dönemine evrileceğinin habercisidir.

"Şarkıcılı filmler" dönemini başlatan isim, müzik âleminin "cin" prodüktörlerinden Hulki Saner'dir. 1958 tarihli *Sevmek Günah mı?* yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği ilk filmdir. 1960 tarihli *Taş Bebek* ise bildiğimiz ilk şarkıcılı filmi… Gönül Yazar, bu filmde başrol oynamış, şarkıları seslendirmiş ve bu şarkıların yer aldığı plaklar pek çok insanın evine girmiştir. Hulki Saner, soyadını taşıyan film ve plak şirketiyle 1970'lerin hemen başında piyasaya yön vermiş, birbiri ardına çektiği şarkıcılı filmler ve bu filmlerin afişlerinin yer aldığı plaklarla dönemin en büyük gişe ve satış başarılarına ulaşmıştır. Erol Büyükburç, şirketin en önemli sanatçısıdır. Ahmet Özhan ve Emel Sayın gibi alaturkanın popüler şarkıcıları da Hulki Saner'in filmlerinde oynamış, bu filmler başarıya ulaşmıştır. Hulki Saner'in en önemli icraatı, Sadri Alışık için yarattığı Turist Ömer tiplemesidir. Birbiri ardına çekilen filmlerle izleyicinin gönlünde taht kuran Turist Ömer, ilk kez 1963 tarihli *Helal Olsun Ali Abi* filminde karşımıza çıkar. Ertesi yıl bağımsızlığını ilan eder ve neredeyse her yıl onun maceralarını anlatan yeni bir film çevrilir. Turist Ömer, sinemada kalmaz: "Turist Ömer derler benim adıma / Pişman olur bakmayanlar tadıma…" sözleriyle başlayan şarkısı dillere yerleşir, plağı çok satar. 1969 tarihli *Turist Ömer Arabistan'da*, yeni bir Turist Ömer şarkısını da beraberinde getirir: Dönemin meşhur şarkısı (Mavi Işıklar tarafından "İyi Düşün Taşın" adıyla da yorumlanan) Cedars grubuna ait "For Your Information", bu filmle yeniden popüler olur.



Hulki Saner, ilerleyen yıllarda arabesk sanatçılarını da beyazperdeye taşıyacak, bilhassa Anadolu'da, televizyon ve radyoda duyamadıkları, sahnelerde göremedikleri sanatçıları izlemek için halk sinema salonlarının yolunu

tutacaktır. 1970'lerdeki "şarkıcılı filmler" döneminin zirvesi budur: Popüler şarkıcılar, (genellikle film çekimi esnasında yazılan ve sürekli değişen) basit senaryolu filmlerde oynarlar ama asıl amaç yeni şarkılarını halka dinletmek, plaklarının promosyonunu yapmaktır. Filmlerin ekseriyetle şarkıdan oluşması, şarkılı sahnelerin filmden bağımsız ve klip mantığıyla çekilmesi, sanki bir konser izlermiş gibi belli aralıklarla filme yerleştirilmesi beraberinde yeni bir dönemi getirir: Beyazperde, 1970'li yılların ortalarında "şarkı filmleri"yle tanışır!

Burada bir parantez açarak, Yeşilçam ve Unkapanı isimlerini analım. 1970'li yıllarda, film şirketlerinin Beyoğlu'nda konuşlanması ve Yeşilçam Sokağı'nı mesken tutması, Türk sinemasının Yeşilçam adıyla anılmasına sebep olmuştur. Ayrı dönemde, müzik yapımcıları da Unkapanı'ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın 5 ve 6. bloklarına yerleşmeye başladı. Öncesinde Beyoğlu'nun İstiklal Caddesi'ne açılan sokaklarında ve Sirkeci'deki Doğu Bank'ta bulunuyorlardı. 1970'li yıllar, müzik piyasasının Unkapanı olarak anılmaya başladığı yıllar. Bu iki isim hâlâ kullanılıyor.

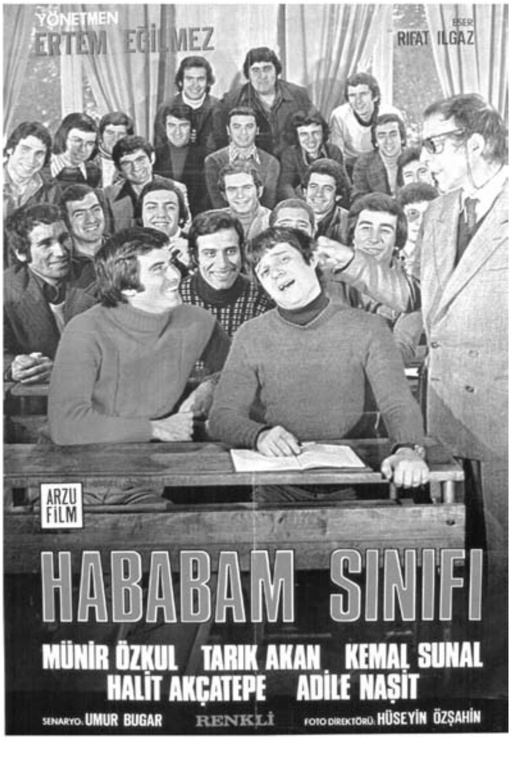
Yeşilçam ile Unkapanı arasındaki ilişkisinin 1970'li yıllardan itibaren neredeyse et ve tırnak gibi birbirinden ayrılmaz olduğunu söylemek yanlış olmayacak. Şarkıcılı filmlerin ortalığı sarması, filmlerin plaklarının hemen piyasaya çıkartılması bu ilişkiyi güçlendirdi. Tam bu dönemde, aralarında başka tür bir ilişki de doğdu: Plaklara film yapıldı! *Tatlı Dillim* (1972), *Oh Olsun* (1973), *Mavi Boncuk* (1974) gibi filmler, bunlara örnek. Filmin, adını taşıdığı plakla ya da şarkıcıyla hiç alakası yok. Tutmuş şarkıların film adı olarak seçilmesi, daha ziyade geniş kadrolu aile filmleriyle tanıdığımız Ertem Eğilmez'in marifeti. Dönemin en meşhur şarkısını filmine isim yapan, filmde şarkıyı jenerikten itibaren sürekli çalan pek çok yapımcı ve yönetmen var o dönemde. Bu filmlerin şarkıyla, hikayesiyle ve seslendiren şarkıcıyla uzaktan yakından alakası olmadığı gibi ekseriyetle plağın sahibi firma ya da şarkıcı, bu durumu film gösterime girdikten sonra öğreniyor! Karşılıklı bir sevgi, saygı, tölerans çerçevesinde gelişen bu ilişki hem şarkının daha duyulur olmasını sağlıyor, hem de filmin reklamını kolay yapmasını… Yeşilçam-Unkapanı ilişkisinin geldiği son nokta olarak bunu görmek gerekir -ki bu dönemin hemen ardından orijinal film müziklerinin piyasaya çıktığı dönem başlayacak.

Toparlayalım: İlk şarkılı filmler 1930'lu yıllarda çekiliyor. Mısır sinemasının memlekete girişi, bu yılların sonu. Filme özel şarkı yapma hadisesi de Mısır filmlerindeki şarkıların yerine yerli yorumcuların parçalarının konması ile başlıyor. Film adının anıldığı ilk plakların piyasaya sürüldüğü tarihler de bunlar. İlk özgün film müziği ise 1951 tarihli. 1955'te gösterime giren *Avare*, film-müzik ilişkisi açısından önemli bir kırılma noktası: Yapımcılar film müziğinin "görülür" olduğunu bu filmle öğreniyor. "Şarkılı filmler"den "şarkıcılı filmler"e geçiş ve bunun "şarkı filmleri"ne evrilmesi de 1970'li yılların ortalarını buluyor. 1975'e geldiğimizde, önümüzdeki manzara bu. Şimdi, bu noktada durup etrafımıza bir bakalım: 1950'li yılların ortalarında

memlekete giren popüler Batı müziği, aranjman ve Anadolu-pop hattını takiben gençleri etkisi altına almış. 1970'lerin ortalarına gelindiğinde, (o dönemde Türkçe sözlü hafif Batı müziği olarak anılan) pop, bütün piyasayı ele geçirmiş. Alaturkanın geri planda kalması, poplaşmasına, arabeskin (elbette piyasa anlamında) halk müziğine alternatif olarak kabul görmesi ise bu türün yayılmasını sağlamış. Ecevit'in "umudumuz" olduğu dönemde memlekette hasıl olan iyimser hal, "hoptiri" pop şarkılarının da zirveye çıkmasına sebep. 1975 yılılnda, müzik alanında görüntü bu. Sinemada ise iki film revaçta: *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974) ve *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez, 1975). Birincisine az sonra değineceğiz; ikincisinden başlayalım…

Hababam Sınıfı, bir fenomen. Rıfat Ilgaz'ın eserinden Ertem Eğilmez tarafından sinemaya uyarlandı ve dönemin en önemli oyuncularını bir araya getirdiği büyük kadrosuyla bir anda ilgi gördü. Bu ilgi, filmin bir seriye dönüşmesinde büyük etken. *Hababam Sınıfı*'nın müzik piyasasıyla flörtü ise sonundaki müsamere sahnesi: Her filmin sonunda, film çekilirken meşhur olan şarkılar ve şarkıcılar, film oyuncuları tarafından bir "yılsonu müsameresi"nde canlandırılıyor. Bu, o dönemin fotoğrafını ortaya koymakla kalmıyor, müzik piyasası açısından bir belgesel duruma da dönüşüyor. Tek sorun, bu şarkıların filmin ses bandında kalmış, piyasaya çıkmamış olması. 1950'lerin şarkılı melodramları, 1960'ların şarkıcılı filmleri ve 1970'lerin şarkı filmleri ile birlikte anılması gereken bir seri *Hababam Sınıfı*. Yakın zamanda yeniden çekildi ama eski tadını yakalayamadı.

Bunca sözden sonra Yeşilçam-Unkapanı ilişkisini iki enteresan örnekle sabitleyelim: 1967 tarihli Orhan Aksoy filmi *Samanyolu* ve 1974 tarihli Yılmaz Güney filmi *Arkadaş*, şarkılarıyla da ünlüdür. Berkant'ın seslendirdiği "Samanyolu", bütün zamanların en bilinen pop şarkısı olmakla kalmamış, o yıllarda memleket dışına ihraç ettiğimiz tek şarkı olmuştur. Türkiye'ye gelip Türkçe plaklar da yapan Patricia Carli bu şarkıyı çok sevmiş ve yazdığı Fransızca sözleri David-Alexander Win-ter'a okutmuş, sanatçı bu plakla Avrupa'da büyük bir ün kazanmıştır. "Samanyolu" ya da ecnebideki adıyla "Oh Lady Mary", döne-



min en ünlü yıldızlarından Dalida tarafından da seslendirilmiş, Almanca ve İspanyolca'ya uyarlanmıştır. Teoman Alpay ve Metin Bükey imzasını taşıyan, ilerleyen yıllarda bu ikili arasında paylaşılamayan "Samanyolu" bunca büyük bir şarkıdır ama aslında filmde yoktur! Aynı durum "Arkadaş" için de geçerli: Filmi zamanında izleyenler değil ama yıllar sonra, 1980'lerin sonlarında yeniden gösterime girebildiğinde izleyenler, Melike Demirağ'ın şarkısına filmde rastlamadıklarında şaşkınlıklarını gizleyememişlerdir. O dönemin küçük (ve ürkek) "solcu" çevrelerinde "bakın Melike Demirağ şarkısı çıkartılmış, hâlâ tahammül edilemiyor, film sansürlü gösterime girdi" minvalli konuşmalar yapıldığına bizzat şahidiz. İşin aslıysa şöyle: Her iki film, gösterime girdikleri dönemde büyük ilgi görmüş, çok iyi bir gişe başarısı yapmıştır. *Samanyolu*, bilhassa Anadolu'daki yazlık sinemalarda binlerce seyirciye ulaşırken, *Arkadaş*, "solcu" çevrelerin bayrak filmlerinden biri olmuştur. Her iki filmin değişik sahnelerinden karşımıza çıkan tema müziği, halk tarafından çok tutulmuş; bu gişe başarısı yapımcıları kışkırtmış ve enteresan bir şekilde, filmlerin gösterime girmesini takiben onlarla aynı adı taşıyan şarkılar plak üzerinde piyasadaki yerini almıştır.

"Samanyolu"nu seslendiren Berkant, bir dönemin en ünlü erkek sesiyken bu şarkı geçmişini temize çekti ve onu unutulmaya yüz tuttuğu yıllarda çok büyük bir şöhret haline getirdi. Berkant, hâlâ "Bay Samanyolu" olarak anılır ve çıktığı programlarda, konserlerde bu şarkıyı söyler. Aynı şey Melike Demirağ için de geçerli: 1980'de ülkeyi terk edene kadar pek çok şarkıya imza atmış olmasına rağmen "Arkadaş"ın gölgesinden kurtulamadı. Bu arada, *Arkadaş*'ın, müziklerini yapan Şanar Yurdatapan ile başrol oyuncusu Melike Demirağ'ın mutlu izdivacına vesile olduğunu ve bu evliliğin politik müzik tarihinde köklü bir değişime ve dönüşüme yol açtığını söylemeyi unutmayalım.

Yeşilçam-Unkapanı ilişkisi, ilerleyen yıllarda giderek profesyonel bir ilişkiye döndü. Türkiye'de film müziklerinin albüm olarak yayınlanmaya başlaması, 1990'lı yıllara tekabül ediyor. "Original Motion Picture Soundtrack" kavramıyla tanışmamız, ecnebide hazırlanan albümlerin memlekete intikaliyle eşzamanlı… 1980'lerin ortalarında, film müzikleri dikkat çekmeye başlamışken, Unkapanı gösterime giren ecnebi filmlerin kasetlerini yasal olarak yayınlamaya başladı. *Top Gun* (1986), *Woman in Red* (1984), *Flashdance* (1983), *Grease* (1978) ve hatta *Pink Floyd The Wall* (1982) gibi filmler müzikleriyle de ilgi çekince yeni bir piyasa oluştu. Tam bu dönemde, mütevazi bir kaset raflarda yerini aldı: "Fahriye Abla". Attila Özdemiroğlu'nun müziklerini yaptığı bu Yavuz Turgul filmi, Ahmet Muhip Dıranas'ın aynı adlı şiirinden uyarlanmıştı ve bu şiire Özdemir Erdoğan'ın getirdiği yorum, en az film kadar konuşuldu.

Öncesinde elbette tek tük çalışmalar var: Zülfü Livaneli'nin de aralarında bulunduğu bir grup sanatçının 1974'te müziklediği *Otobüs* filminin müziklerini içeren plak, gecikmeli olarak 1978'de yayınlanıyor ama sınırlı

sayıda dinleyiciye ulaşıyor. 1981 tarihli "Toprağın Teri" ise, gerçek anlamda yayınlanmış ilk "soundtrack" albümümüz. Filmin yapımcısı Mehmet Soyarslan, aynı zamanda Cem Karaca ve Apaşlar'dan tanıdığımız, "Resimdeki Gözyaşları", "Bu Son Olsun" gibi şarkıların da bestecisi... Müzisyenliği, memleketin ilk "soundtrack"ine imza atmış olmasının sebebi belki de. Yine Zülfü Livaneli'nin (Sebastian Argol adıyla yaptığı) *Yol* filminin müzikleri, 1982'de Warner Bros tarafından yayınlanmış ama ne film ne de müzikleri cunta idaresindeki Türkiye'ye sokulamamıştır. *Yol*, kayıp film müziklerinden birisidir ve yıllar sonra Trikont tarafından kaset ve CD olarak basılması, onu ulaşılabilir kılmıştır.

1990'lı yıllar tüketimin arttığı, film müziklerinin zaman zaman filmin önüne bile geçtiği yıllar. Yeşilçam-Unkapanı ilişkisi, flörtün yerini profesyonellik almış ve "orijinal film müziği" kavramıyla birlikte bambaşka bir hal içine girmiş. Yazının konusu, bu ilişkinin "önceki" dönemi. Sonrası elbette başka zaman başka yazılarla irdelenecektir. Yakın zamanda yapılan filmlerde müzik kullanımının öncekilerden oldukça farklı olduğunu görüyoruz. Geçtiğimiz yıl çok popüler olan, müzikleriyle de kendinden söz ettiren *Issız Adam* (Çağan Irmak) örneğinde olduğu gibi bir film tek şarkıyı, tek şarkı da filmi popüler kılabiliyor. 1970'lerdeki naif durumun çok uzağında olan bu hal, günümüz tüketim toplumunun da bir resmi aslında.

HOLIVUT
SİNEMA
MECMUASI
FİATİ 12 1/2 KURUŞ
Nancy Carol

Kitabiyat

“Türkiye’de Sinema ve Tesirleri” Üzerine Notlar

M. Bülent VARLIK[*]

Bu “kitabiyat” yazısı üç bölümden oluşmakta. İlk bölümde, 24 yıl önce yayınlanan bir kitap tanıtma yazısını bazı eklemeler ve düzeltmelerle gözden geçirilmiş olarak yeniden yayınlamaktayız.[1] İkinci bölümde birkaç yıl önce yayınlanan bir kitap hakkında kısa bilgiler aktaracağız. Son bölümde ise konu ile ilgili görüşlerimize yer vereceğiz.

* * *

1895 yılının son günlerinde Paris’te halka açık ilk gösterinin yapılmasından bir yıl sonra, sinema Osmanlı Devleti’ne de girmiştir. Önceleri sarayda yapılan gösteriler daha sonra kitlelere yönelmiş, özellikle II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte İstanbul, İzmir ve Selanik gibi merkezlerde sinema salonları açılmıştır.

Kitlelerin sinemaya olan ilgisinin artışı sonucu bazı süreli yayınlarda sinema üzerine yazılar yayınlanmış, özellikle Fransızca dergiler meraklıları tarafından izlenir olmuş, bu arada *Ferah* (1914), *Temaşa* (1918) ve *Sinema Postası* (1923) gibi sinema ile ilgili dergiler çıkmıştır.[2]

Türkiye’de sinema konusunda ilk kitap ise Cumhuriyet’in ilanından sonra yayınlanmıştır. Bu eser, 1927’de İzmir Türk Ocağı tarafından yayınlanan ve Ahmed Hikmed’in A. Sluyi(?)’den çevirdiği *Mekteb ve Sinema*’dır. Bunu Sedat Simavi’nin 1931’de yayınlanan *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema* adını taşıyan bir diğer kitap izlemiştir. Kitapta Fransızca kaynaklara dayanılarak sinema üzerine teknik bilgiler verilmekte, dönemin ünlü sanatçıları tanıtılmaktadır. Bu iki kitaptan sonra yayınlanan Hilmi A[dnan] Malik

---

[*] İktisatçı - mbvarlik@gmail.com

[1] Bu yazının ilk metni için bkz: M. Bülent Varlık; “Türkiye’de Sinema ve Tesirleri/52 Yıl Öncesinden Bir Kitap”, *Video-Sinema*, No: 13, Temmuz/Ağustos-1985, ss: 26-27.

[2] Türkiye’de yayınlanan sinema dergileri için bkz: Burçak Evren; *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri*, Korsan yay., İstanbul-1993, ss: 119 ve Ali Özuyar; *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Öteki yay., Ankara-1999, ss: 39-43.

[Evrenol]'in *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*[3] adlı eseri ise kendi alanında oldukça ciddi bir çalışmanın ürünü olma niteliğini taşımaktadır.

1899/1900 yılında doğan yazar[4], 1930'lu yılların oldukça verimli kalemlerinden birisidir. İmzasına zaman zaman *Hakimiyet-i Milliye* gazetesi ile *Türk Yurdu* ve *Ülkü* dergilerinde5[5] rastlanılan yazarın saptayabildiğimiz kadarı ile 14 eseri bulunmaktadır.[6]

Kitabı yayınlayan Kitap Yazanlar Kooperatifi, muhtemelen Türkiye'deki ilk yazarlar kooperatifi olma niteliğini taşımaktadır. 1980'li yıllarda Yazko, Dayanışma, Ayça gibi örneklerini gördüğümüz bu örgütlenme tipinin öncüsüne Cumhuriyet'in ilk yıllarında rastlanılması şüphesiz ki ilginçtir.[7]

---

3 Hilmi A. Malik; *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*, Kitap Yazanlar Kooperatifi neşriyatı, Ankara-1933, ss: 56.

4 Yazar hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz. Saptayabildiğimiz kadarı ile ABD Büyükelçiliği'nde müşavir olarak çalışmış, 1932'de Berceste Anter ile evlenmiş ve bu evlilikten 3 çocuğu olmuştur. Bir ara Talim ve Terbiye Kurulu'nda görev yapan Evrenol, III. Dil Kurultayı'na da katılmıştır. *Cep Kılavuzu*'nda geçen kelimelerin İngilizce karşılıklarının belirlenmesine de katkı sağlamıştır. Gökhan Akçura; *Aile Boyu Sinema*, İthaki yay., İstanbul-2004, s: 269'da Evrenol'un "büyük olasılıkla bir öğretmen" olduğunu tahmin etmesine rağmen, her hangi bir dayanağı olmayan bu tahmine katılmak pek mümkün değildir.

5 Yazarın *Ülkü*'nün ilk serisinde yayınlanan yazılarına bir örnek olarak bkz: Hilmi A. Malik; "Kışla ve Köy Terbiyesi", *Ülkü*, No: 3, Nisan-1933, ss: 237-240.

6 Yazarın imzasını taşıyan eserleri onbiri [biri İngilizce olmak üzere] telif, biri derleme, biri çeviri ve biri de daktilo metnidir.
Çocuk ve Ruh Terbiyesi, Hilal Matbaası, İstanbul-1926, ss: 87.
Demokrasi Mefhumu ve Mücrimlerimiz, Köyhocası Matbaası, Ankara-1931, ss: 45.
Türkiye'de Suçlu Çocuk/İçtimai Dertlerimiz, Hakimiyet-i Milliye Matbaası, Ankara-1932, ss: 151.
Yaratıcı Küçük İnsan ve Kabiliyeti, Burhanettin Matbaası, İstanbul-1932, ss: 148.
İnkılap Yolunda, Kitap Yazanlar Kooperatifi neşriyatı, Ankara-1933, ss: 50.
Annelerin Kızlarına Öğütleri, Ankara Halkevi yay., Ankara-1933, ss: 24.
Türkiye'de Sinema ve Tesirleri, Kitap Yazanlar Kooperatifi neşriyatı, Ankara-1933, ss: 56.
Revolutionary Turkey, Librairie Hachette yay., Ankara/İstanbul-1936, ss: 148.
Elmadağında Memiş, Haşet Kitabevi yay., Ankara-1940, ss: 18.
Dinin Kalkınması, Haşet Kitabevi yay., Ankara-1953, ss: 20.
Osmanlıca-Türkçe-İngilizce Lûgat, 1958, (daktilo metni).
Dinde Tefekkür, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul-1962, ss: 45.
Gerilikle Savaşan Filozoflar, (derleme), Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul-1966, ss: 31.
Maurice Meaterlinck; *Arı/Esrar Dolu Bir Hayatı*, (çeviri), Çankaya Basımevi, Ankara-1938, ss: 112.

7 Kitap Yazanlar Kooperatifi 1931 yılında kurulmuş ve 1933'te ardı ardına 11 kitap yayınlamıştır. Halk biliminden petrole, nümizmatikten eğitime kadar geniş

Kitabın neden yazıldığı “Başlarken” başlıklı girişte;

> Her şeyi avucu içine alan ve yoguran yüce Türk inkılâbı halkın terbiyesinde çok mühim roller oynayan sinemayı başı boş bırakamaz. Türkiye’de gösterilen filmleri kontrolden başka; halkın terbiyesine, siyasî ve içtimaî hayatına doğru umumiyetle takip edilen hedefe çok uygun ve millî filmlerin hazırlanması da inkılâbın hazırladığı yeni mektepler kadar mühim ve lâzımdır.
>
> Nasılki Türk inkılâbı ve halkı çocukların sâğlam ve millî bir terbiye almalarını candan diledi ve bunu kendileri için en büyük bir gaye edinerek verimli mektepleri açtı ve açacaksa, tesirleri müsbet ve millî filmlerin yapılması ve hazırlanması için de o kadar büyük gayretler ve himmetlerle çalışmaları lâzım ve ehemmiyetlidir.
>
> Bunun ehemmiyetini ve lüzumunu takdir ve idrak eden Avrupa memleketleri, … bu sahada çok ileri adımlar ata bilmişlerdir. Türk milleti, Türk inkılâbı bunlardan geri kalamaz, kalmaması gayedir (s: 5)[8]

satırları ile açıklanmıştır.

---

bir yelpazeyi içeren yayınlan hakkında kısa bilgi için bkz: Selim Nüzhet [Gerçek]; “Kitap Yazanlar Kooperatifi Neşriyatı”, *Ülkü*, No: 17, Temmuz-1943, ss: 381-384. Yazar, Evrenol’un kitabını şu satırlar ile tanıtmaktadır:

“Hilmi Malik Beyin bu kitabı çok değerlidir. Ebeveynin ve terbiyecilerimizin dikkat ve alaka ile okumaları lazımdır.

Kitabın başındaki sinemanın tarihçesi, bize gelişi, bizde film sanayi ve bizdeki sinema ve seyirci adedi üzerinde rakamlara müstenit kısımdan sonra kitapta 8-14 yaşındaki 60 ilk mektep çocuğunun bir film hakkında tahrirî suallere verdikleri cevapları tahlil eden esaslı bir tetkik vardır. Kitapta, sebebleriyle, sevilen ve sevilmeyen sinema artislerinin nisbetleri, filimin propaganda kuvveti, menfi tesirleri izah edilmekte, sinemanın müsbet tesirleri gösterilmekte ve başka memleketlerin ne yaptıkları hakkında da malumat verilmektedir.

Eser pek haklı olarak: “Temiz, sağlam düşünceli, muayyen millî terbiye akidelerine malik bir cemiyetin kurulması için halkı her gün sinema tesirlerinden kurtarmak cemiyetin en büyük gayelerinden biri olmalıdır” temennisiyle bitiyor.

Tekrar edelim müellif tebrike, kitap da herkese tavsiyeye layıktır” (ss: 383-384).

8 Tüm alıntılarda metnin dili aynen korunmuş, düzeltme yapılmamıştır.

Daha sonra 11 kısa bölüm yer almaktadır.

Kitabın hazırlanışında nasıl bir yöntemin izlendiği ilk bölümde belirtilmektedir.

İkinci bölümde, dünyada ve Türkiye'de sinemanın tarihi özetlenmektedir. Bu bölümde dikkati çeken nokta, ilk Türk filmi olarak "Pençe" adının verilmesi, Fuat [Özkınay] Bey tarafından filme alındığı ileri sürülen "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı"ndan söz edilmemesidir.

Türkiye'de Film Sanayii

"Türkiye'de Film Sanayi" adını taşıyan üçüncü bölümde, ülkede bulunan stüdyolar ve film dağıtıcılarının bir listesi bulunmakta. 1926-1931 yılları arasında ABD'nden ithal edilen filmlerin uzunluğu ve dolar olarak değeri verilmektedir. Bu verilere göre, 1926'da yaklaşık olarak 17 bin dolarlık, 1931'de de 12 bin dolarlık film ithalatı yapılmıştır (s: 10).

Dördüncü bölümde, 1932'de Türkiye'de 130 sinema salonunun bulunduğu, toplam koltuk sayısının 60 bin civarında olduğu belirtilmektedir. Sinema salonlarının 35'i İstanbul'da, 9'u İzmir'de, 5'i Eskişehir'de, 4'ü Adana'dadır. Ankara ve Antalya'da üçer, Adapazarı, Balıkesir, Biga, Bursa, Mersin, Ordu ve Tekirdağ'da ikişer sinema salonu bulunmaktadır (ss: 12-15).

Sinemanın önemli bir propaganda aracı olduğunu belirten yazara göre,

> Her sinemanın vasati istiabını 500 kabul eder ve ülkemizdeki 130 sinemalarda muntazaman ve her gün milli filmler göstermek kabil olsaydı, günde 65.000 ve ayda ise 1.950.00 yurttaşa yeni fikirleri, inkılap fikirlerini aşılamak kabil olurdu (s: 16).

İlk Sinema İzleyicileri Anketleri

Daha sonra gelen bölümlerde, iki ayrı anketin sonuçları detaylı olarak verilmektedir. Sinemanın çocuklar üzerindeki etkisini saptamaya çalışan yazar, ilk ankette 8-14 yaşlarındaki 60 ilkokul öğrencisini *Mustafa* adlı bir Sovyet yapımı filme götürmüş; öğrenciler filmi izledikten 1 ve 52 gün sonra hatırladıklarını yazmıştır. Öğrencilerin yazılarından örnekler veren yazar, aradan iki aya yakın bir zaman geçmesine rağmen, filmin hatırlanma oranının oldukça yüksek düzeyde gerçekleştiğini belirtmektedir. Daha geniş kapsamlı olan ikinci ankette 143 erkek ve 322 kız ilkokul ile 244 erkek ve 211 kız ortaokul/lise öğrencisine sinema ile ilgili sorular yöneltmiştir. 1932 ilkbaharında yapılan anketin bulgularına göre; "erkek çocukların % 57'si ya yalnız ve yahut da erkek arkadaşlarıyla; kızların % 80'i aileleriyle ve yalnız % 5'i arkadaşlarıyla sinemaya" gitmektedir (s: 32). Ortaokul ve lise öğrencilerinden erkeklerin % 19'u, kızların % 11'i sinema yıldızına benzemek istemektedir (s: 32). Öğrencilerin çoğu sevdiği sanatçıların fotoğraflarını saklamakta, bazen

de asmaktadır (s: 33). Amerikan, Alman, Fransız ve Türk sanatçıları seven öğrencilerin önemli bir bölümü çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan sinema ile ilgili yazıları yakından takip etmektedir. En çok okunan yayınlar arasında *Cine Mirroir* (Fransızca) ve *Holivut* dergileri ile *Vakit* gazetesi başta gelmektedir (ss: 34-55).

Filmin Propaganda Vasıtaları ve Kontrolü" başlığını taşıyan yedinci bölümünde dönemin önde gelen beş gazetesinin; *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Vakit*, *Akşam* ve *Son Posta*'nın çeşitli sinema haberlerine sayfalarında % 1,8-6 arasında yer verdiği belirtilmektedir. Yine aynı bölümdeki bilgilere göre, Türkiye'de satılan yabancı sinema dergileri arasında Fransız dergileri başta gelmektedir. 1932'de 12 Fransız dergisinin toplam satış miktarı 3.825'tir. Beş Alman dergisi 400, beş İngiliz dergisi 431 ve üç ABD dergisi 56 adet satılmaktadır (s: 39).

Sinemanın Olumsuz Etkileri

Sekizinci bölümde sinemanın olumsuz etkileri tartışılmaktadır. Filmlerin çocukların psikolojik yapısı üzerinde etkisi olduğunun, çeşitli ülkelerde yapılan araştırmalar ile kesinlikle ortaya çıktığını belirten yazara göre;

> Küçük çocukların ve ilk mektep çağındaki çocukların çok defalar yetişmiş gençlik ve büyükler için hazırlanan filmleri gördükleri vakidir. Halbuki bu gibi filmler küçük çocukların menfi terbiyesine hizmet eder. Şüphe yok ki, küçük çocukların üzerinde en fazla tahribat yapan filmler kabalık, sertlik ve şiddet gösteren filmlerdir… Bu vazifeleri ihtiva eden filmler çocukları rahatsız ettikten başka hayatta çekingen ve korkak bile yaptığı vakidir.
>
> Binaenaleyh küçük çocukların harbi, esrarı şekaveti gösteren yani sertliği, kabalığı ve şiddeti temsil eden filmleri görmekten menetmeli. Çocukları gece sinemalarına sokmamalı. Sabah ve akşam matinelerine devam eden çocukların % 99'u sinemanın en ucuz mevkilerinde oturmaları, ayrıca tetkike değer bir meseledir. Çünkü, perdeye yakın ve en önde oturan çocukların zamanla gözleri bozulabilir. Bu hale göre, bugünkü sinema kuvvetli bir kontrol altına girmelidir ki, milli müesseselerin verdiği ve vermek istediği terbiye ile çarpışsın.
>
> Dışarıdan gelen sinema filmlerini daima gören Türk çocukları ve gençliği haricin mütemadi ve her türlü tesirleri altında kalacağı pek tabiidir. (ss: 42-43)

Yine aynı bölümde, yazar sinemaya gidenleri çeşitli sınıflara ayırmaktadır. Bu sınıflar şunlardır:

> 1. Her filmi görenler: Bunlar için sinema bir eğlence veya vakit geçirmeden fazla hastalık halini almıştır. Bu müdavimlerin % 98'ini gençlik teşkil eder. 2. Her hafta sonu filmlere gidenler.

> Bunlar yeni bir şey görmek, eğlenmek için sinemalara giderler, 3. Üçüncü bir sınıf halk da yalnız iyi ve methedilen filmleri görmek için sinemaya gider. 4. Dördüncü sınıf bir halk ise filmden fazla sinemada bulunan halkı seyretmek için gider, 5. Beşinci sınıf bir halk ise sevişmek için sinemaya gider. Bunlar, sinemanın en gerilerini, localarını ve karanlık yerlerini tercih ederler (ss: 43-44).

Sinemanın Olumlu Etkileri

Daha sonraki bölümde sinemanın olumlu etkileri üzerinde durulmaktadır. "Eyi ve müsbet filmler"in çocukların ve halkın bilgisini artıracağı;

> Gazinin halkla teması, kuvvetini halktan alması, halkı sevketmesi, halkın heyecanı, Gazinin düşmanla savaşı ve onu ülkeden çıkarması, harp meydanlarında muvaffakiyetleri, Meclisteki geri ve karanlık zihniyetli şahıslarla mücadelesi, muvaffakiyeti, Türk Cumhuriyeti'ni kurması ve daha sonraki içtimai, siyasi ve iktisadi inkılapları gösterecek filmleler[in]

bu konulara "pek büyük bir merak uyandıracağı" ileri sürülmektedir (s: 45). Özellikle köylülerin eğitilmesinde sinemanın büyük önemi olduğunu vurgulayan yazar, okullarda bazı derslerin sinema yardımı ile daha iyi öğretilebileceğini belirtmektedir.

Onuncu bölümde İspanya, Fransa ve Sovyetler Birliği'nde "sinemanın halkı ve mektep talebesini uyandırmak ve terbiye etmek hususunda oynadığı roller" (s: 48) irdelenmektedir. Yazara göre özellikle;

> Sovyet Rusya'da son on iki sene zarfında sinemanın oynadığı rol tetkike değer. Sovyet Ruslar her şeyde yaptıkları gibi sinemayı da 'sanat sanat içindir' küflü nazariyesinden kurtararak 'sanat halk içindir, insanlara hizmet içindir, milletleri muayyen hedeflere doğru yürütmek içindir' nazariyesini kabul ettirdiler(s: 50).[9]

Genel bir değerlendirmenin yapıldığı son bölümde ise; sinemanın kitle terbiyesinde çok mühim rolü bulunduğu, kitle üzerinde olumsuz etkileri olabilecek filmlerin "sıkı bir kontrol"den geçirilmesinin gerektiğini vurgulanmaktadır. Yazara göre;

> Temiz, sağlam ve düşünceli bir cemiyetin kurulması, muayyen milli terbiye akidelerine yaratmak, onları çocuklara ve halka aşılamak ve böylece milli kültürü harici tesirlerden korumakla

9 Sovyetlerin devrimden sonra kitle iletişim araçlarından yararlanma yöntemleri, dönemin Türk aydınlarını oldukça etkilemiştir. Kitlenin eğitilmesinde radyonun kullanılması üzerine Sovyet deneyiminden yararlanılmasını öneren bir görüş için bkz: A. Refik Sıtkı; *İnkılap Psychologie'si*, Kader Matbaası, İstanbul-1934, ss: 97-99. Aynı metin Bülent Varlık; "Türkiye'de Radyo Yayınlarının İlk Yıllarına İlişkin Üç Belge", *İletişim*, 1881/1, ss: 224-227'de yayınlanmıştır.

> kabildir (s: 53)

ve bu hedefin gerçekleşmesi için "milli film"lerin yaratılması zorunludur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yayınlanan *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* adlı kitabın hem Türk sinema tarihi, hem de Kemalizm'in kitle iletişim araçlarına yaklaşımı açısından önem taşıdığı bir gerçektir.

* * *

Şimdi, birkaç yıl önce yayınlanan bir kitaba kısaca değinmek istiyoruz: *The Turkish Cinema in the Early Republicans Years*[10] adını taşıyan eser ABD Büyükelçiliği'nin Türkiye'de sinema ile ilgili resmi belgelerini içermekte. Bu belgelerin en önemlisi de, ABD Büyükelçiliği'nin ikinci katibi Eugene M. Hinkle'ın imzasını taşıyan 1 Temmuz 1933 tarihli "The Motion Picture in Modern Turkey" başlıklı bir rapor.[11]

Rıfat Bali, elinde kesin bir kanıt olmasa da Evrenol'un eserinin bu rapordan "intihal" olabileceğini ileri sürmektedir. Ama, yine Rıfat Bali, Evrenol'un, Hinkle raporunda sözü edilen saha araştırmasına katılmış olabileceğini de kabul etmektedir. Sanırım, Rıfat Bali, bazı "esneklik"ler gösterse de biraz "katı" bir sonuca varmaktadır.

Neden? Bunun yanıtını son bölümde açıklamaya çalışacağız.

* * *

Son söz olarak şunları söyleyebiliriz: Evrenol tarafından kaleme alınan *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* adlı kitabın Hinkle imzasını taşıyan raporun bir özeti olduğu açıktır. Bu konuda bir şüphe yok.

Ancak, kanımızda Hinkle'ın imzasını taşıyan raporun önemli bir kısmı ya da en azından anketler ile ilgili bölümleri Evrenol tarafından hazırlanmıştır. Zaten, Evrenol da kitabında anketler ile ilgili olarak;

> Maarif Vekaleti'nin müsaadesi, Ankara Maarif Müdüriyetinin ve bir çok büyük ve küçük mektep müdürlerinin ve muallimlerinin, tanıdık ve dostların yardımı ve muzaharetile 1932 senesinin başlangıcında Ankara'da ilk, orta ve lise mektep talebesine sinema filmlerine dair sualler dağıttım ve iycap eden izahatı vererek suallere cevaplar yazıldı ve toplatıldı. Bu sualler üzerinde sarf edilen uzun bir zamandan sonra neticeler tespit edildi (s: 6).

bilgisini vermektedir.

---

10 *The Turkish Cinema in the Early Republicans Years*, (haz: Rıfat N. Bali), The ISIS Pres, İstanbul-2007, ss: 297.

11 Aslı 217 sayfa olan bu raporun 8 sayfalık bir özeti için bkz: Orhan Duru; A*merikan Gizli Belgeleriyle Türkiye'nin Kurtuluş Yılları*, Milliyet yay., İstanbul-1978, ss: 238-246.

Çeşitli kaynaklardan yaptığımız araştırmalar sonucu Evrenol'un 1932 yılında ABD Sefareti'nde müşavir olarak çalıştığı ortaya çıkmıştır.[12] Zaten elçilikte görevli olmayan birisinin bu rapora ulaşmasının düşünülemeyeceği de ortadadır. Ayrıca, Evrenol, 1936 yılında *Revolutionary Turkey* adlı bir kitap yayınlamıştır ve kitabın önsözünü 1933-1936 yıllarında Ankara'da görev yapan ABD Büyükelçisi Robert P[eet] Skinner (1866-1960) yazmıştır. Sanırız, bir ABD Büyükelçisi'nin ülkesinin resmi bir raporunu özet halinde de olsa, bir anlamda "çalarak" kendi adıyla yayınlayan personeline böylesine bir "jest"te bulunması da pek düşünülemez!

Bu arada bir not düşelim: Evrenol'un 1932 yılında yayınlanan *Türkiye'de Suçlu Çocuk* adlı kitabı da anketlere dayanmaktadır ve Türkiye'de bu konuda yapılan ilk çalışmadır. Buradan Evrenol'un anket düzenleme ve değerlendirme konusunda yetkin bir kişi olduğu sonucunu çıkarabiliriz; ama hemen belirtelim bu çalışmanın kapsamı/içeriği ABD Büyükelçiliği tarafından mı belirlenmiştir, işte bunu en azından şimdilik, bilmiyoruz!

Kanımca, Evrenol, belki de çok büyük bir kısmı kendisi tarafından hazırlanan bir raporun özetini kendi adıyla yayınlamakta bir sakınca görmemiştir. Yine kanımca, ABD Büyükelçiliği de burada bir kasıt sezmemiştir. Ama, bütün bunlar, gönderilen Hinkle imzalı raporun "içeriği"nin Evrenol tarafından belirlendiğini de göstermez13[13].

En son söz: Muhtemelen "dış güçler" tarafından "biçimlendirilse" de *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* adlı eserin ülkemizde sinema sosyolojisi üzerine kaleme alınmış ilk eser olduğunu ileri sürmek kanımızca pek yanlış olmayacaktır.

12 Bu bilgiye çeşitli internet sitelerinden ulaşılmıştır. ABD Büyükelçiliği Halkla İlişkiler Birimi'ne yaptığımız başvuru sonucunda ise kayıtlarında bu isimde birisinin bulunmadığı yanıtı verilmiştir.

13 Bilindiği gibi, Birleşik Krallık, her yıl dünyanın dört bir yanındaki konsolosluklarına "standart" bir form göndererek doldurulmasını ister. Bundan kasıt, uluslararası düzeyde rahat karşılaştırma yapmaktır. Benzeri bir uygulamanın ABD Dışişleri Bakanlığı tarafından yapıldığını düşünmek yanlış olmaz. Bir diğer deyişle, ABD Dışişleri Bakanlığı 1932 yılında bütün büyükelçilik ve konsolosluklarına belirli sorular içeren bir "anket formu" göndermiş olabilir!

ABONE FORMU

Kebikeç

insan bilimleri için kaynak araştırmaları dergisi

Dergimizin yurtiçi yıllık abonelik bedeli, 2 sayı için 75,00 TL'dir. Bu formu kullanarak indirimli 60,00 TL'ye abone olabilirsiniz. Ödemeyi aşağıda belirtilen şekillerde yapabilirsiniz

KREDİ KARTI İLE ÖDEME EMRİ

Lütfen formu doldurup fakslayınız: Faks No: 0312-425 93 77

Satın aldığım kitapların bedeli olan ....TL'yi Kredi kartı hesabıma alacak kaydediniz.

Kart No: ....

Son Kullanma tarihi : ..../............ Güvenlik Numarası (CVV2):

İNTERNET

www.sanatkitabevi.com.tr adresindeki sanal mağazamızdan abonelik satın alabilirsiniz.

HAVALE ya da EFT İLE

Türkiye İş Bankası, K.Esat Şb. Sanat Kitabevi adına : 4208 - 0697058

Garanti Bankası, K.Esat Şb., Sanat Kitabevi adına : 732 - 6662521

Havale/EFT sonrası lütfen dekontunuzla birlikte bu formu 0312-425 93 77 nolu faksımıza gönderiniz.

Kebikeç

insan bilimleri için kaynak araştırmaları dergisi

29. sayımızın dosya konusu

YOL

Okurlarımızdan ve yazarlarımızdan katkılarını bekliyoruz.

Yazı göndermek için son tarih
31 Ekim 2009

YAZI KURALLARI

1- Kebikeç'te yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin daha önce başka bir yerde yayınlanmamış olması şarttır. Makalesini gönderen yazar, bu şartı taahhüt etmiş sayılır. Çeviri makale ise, ancak yayın kurulu kararıyla yayınlanabilir.
2- Makaleler, e-posta yoluyla, CD veya flash belleğe kaydedilmiş olarak ve mutlaka beraberinde basılı metni ile birlikte gönderilmelidir.
3- Makale içinde transkripsiyon fontları kullanılmış ise bu fontların dosyaları da ayrıca gönderilmelidir.
4- Makalede belge, resim veya fotoğraf gibi görsel malzeme varsa; mümkünse orijinali gönderilmelidir (usulünce kopyalandıktan sonra, en kısa zamanda iade edilir). Eğer orijinal görsel malzemeyi göndermek mümkün değilse; yüksek çözünürlükte (asgari 400, azami 600 dpi) ve TIF resmi formatında taranmalı, metin içine yerleştirilmeksizin, ya da ayrıca metin harici bir dosya olarak, gönderilmelidir.
5- Kebikeç'te yayımlanan makalelerin hukuki sorumluluğu yazarına, basılı veya elektronik ortamda yayın hakkı ise *Kebikeç*'e aittir. Yayınlanmak üzere makalesini gönderen yazar, bu şartı kabul etmiş sayılır.
6- Kebikeç'te yayınlanan bir makaleden, kaynak gösterilmek kaydıyla alıntı yapılabilir.
7- Gönderilen makale, yayın kurulu tarafından, konunun uzmanı olan hakeme gönderilir. Hakeme yazar adı, yazara ise hakem adı açıklanmaz. Makalenin yayınlanıp yayınlanmayacağı konusundaki son karar, hakem raporu doğrultusunda yayın kurulu tarafından verilir.
8- Makale üstünde istenilen değişikliklerin yapılması ve yeniden yazılı hale getirilmesi yazarın sorumluluğundadır.
9- Her makalenin sonunda yazar tarafından kaleme alınan Türkçe *Özet* ve *Anahtar sözcükler* ile, İngilizce *Abstract* ve *Key words* yer almalıdır. *Özet*, genel olarak içeriği bildirme / tanıtma mantığıyla ve dört cümleyi geçmeyecek şekilde hazırlanmalıdır. *Abstract* ise, *Özet*'in çevirisinden ibaret olmalıdır.
10- Yazar hakkında açıklama ve bilgi, yazar adının bulunduğu sol üst köşeye konulacak asteriks (*) ile ilk sayfanın altında yer almalıdır.
11- Bir makalede yapılacak göndermeler, parantez içinde yazar soyadı / soyadları, basım tarihi ve atıfta bulunulan sayfa numarası şeklinde verilmelidir; örnek: (Emiroğlu ve Yüksel, 2002: 150). Eserin tam künyesi ise makale sonundaki kaynakçada verilmelidir; örnek: Emiroğlu, Kudret ve Yüksel, Ahmet (2002), *Yoldaşımız At*, İstanbul, Yapı Kredi Y.. Yazar adı metin içinde geçiyorsa, parantez içinde yalnızca atıfta bulunulan eserin yayın yılı ve sayfa numarasını vermek yeterlidir; örnek: (2002: 150). Bu tür göndermeler dışında gerekli görülen bütün açıklamalar dipnot ile sayfa altında yer almalıdır.
12- Tarih araştırmalarında sıkça başvurulan arşiv kaynakları, ilk geçtiği yerde tam künye ile dipnotta gösterilmeli, müteakip atıflarda kısaltma şeklinde verilip metinde parantez içinde yer almalıdır; örnek: (BOA, Mühimme, 72: 35).
13- Kaynakçada yalnızca atıfta bulunulan eserler yer almalı, eğer kullanılmışsa arşiv kaynakları ayrı bir başlık altında belirtilmelidir.

Örnek için *Kebikeç*'in son sayısında kullanılan sisteme bakınız.

ISSN 1300 - 7491

folklor/edebiyat

halkbilim · iletişim · antropoloji · sosyoloji · müzikoloji · eğitim · tarih · edebiyat

2009/1

57

Sözlü Tarih Kavramı: Geçmişin Anlamlandırılması, Geleceğin Kurulması

Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Kadın Saç Modaları

Eskişehir ve Çevresinde Ölüm İle İlgili Geleneklerin Türkiye Türkçesinin Söz Varlığına Yansımaları

Cevdet Kudret'in Türk Edebiyatındaki Yeri

Kurtarıcı Babadan Kurtarıcı Medyaya

Köyde Yerleşme, Statü ve Güç İlişkisi: Aile ve Akrabalığın Gizli Kodları

Kırım'da Bir Ortaçağ Mağara Kasabası: Çufut Kalesi

CIU CYPRUS INTERNATIONAL UNIVERSITY

Divanu Lugati't-Türk Özel Bölümü

ISSN 1300 - 7491

folklor/edebiyat

halkbilim · iletişim · antropoloji · sosyoloji · müzikoloji · eğitim · tarih · edebiyat

2009/2

58

Türk Musikisi

Türk Müzik Teorisi Eserleri Nasıl Çalışılmalı?

Onyedi'den Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi

Irak'ta Uzun Saplı Lut

Karadeniz Bölgesi Halk Müziğinde Çok Sesli Unsurlar

Anadolu Tasavvufunda Ritüel Müziğinin 'Kültüre Gömülü Olma' ve 'Anıştırılma' Durumları

Anadolu ve Türk Müzik Kültürü Açısından Semah ve Sema' Kavramlarına Bir Bakış

"Dağları Deldim" Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metnin Analizi

Sosyolojik Açıdan Etnografik Müzik ve Béla Bartók

CIU CYPRUS INTERNATIONAL UNIVERSITY

MÜZİK KÜLTÜRÜ ÖZEL SAYISI